

FACULTAD DE HUMANIDADES - SECCIÓN DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA

ESTUDIO DE LAS REFERENCIAS MITOLÓGICAS  
CLÁSICAS EN LA *ARCADIA* DE SIDNEY

Tesis doctoral que presenta

CRISTIAN SANTANA HERNÁNDEZ

LA LAGUNA

2016



ESTUDIO DE LAS REFERENCIAS MITOLÓGICAS  
CLÁSICAS EN LA *ARCADIA* DE SIDNEY

Director

V.º B.º

DR. FRANCISCO JAVIER CASTILLO MARTÍN



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
1 INTRODUCCIÓN	15
2 SOBRE PHILIP SIDNEY Y SU PRIMERA <i>ARCADIA</i>	35
2.1 La creación de un joven escritor	36
2.2 Estructura, argumento y personajes	42
2.3 Sobre las ideas	69
2.4 Un estilo singular	91
2.5 Influencias	101
3 LOS ESTUDIOS DE MITOLOGÍA CLÁSICA Y RENACIMIENTO	107
3.1 Las aportaciones más tempranas	109
3.2 Los estudios más recientes	117
4 CUESTIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS	129
5 LOS ÁMBITOS MITOLÓGICOS	143
5.1 Arcadia	144
5.2 Olimpo	158
5.3 Tempe	159
5.4 Éstige	161
5.5 Troya	162

6 LAS DEIDADES OLÍMPICAS	165
6.1 La belleza	167
6.1.1 Narciso	168
6.1.2 Adonis	169
6.2 El amor, la felicidad conyugal, la pasión y la castidad	170
6.2.1 Venus	171
6.2.2 Cupido	181
6.2.3 Diana	201
6.2.4 Himeneo	210
6.2.5 Pan	212
6.3 La valentía, la grandeza, la fuerza y la violencia	218
6.3.1 Hércules	219
6.3.2 Atlas	224
6.3.3 Marte	225
6.3.4 Palas Atenea	228
6.4 El poder, la autoridad, la ira y la tiranía	230
6.4.1 Júpiter	231
6.4.2 Juno	239
6.4.3 Neptuno	242
6.4.4 Saturno	244
6.4.5 Apolo	246
6.4.6 Mercurio	254
6.5 Los elementos de la naturaleza y el campo	256
6.5.1 Aurora	257
6.5.2 Febo	261
6.5.3 Baco	268
6.5.4 Éolo	270
6.5.5 Faetón	271
6.6 El mundo de las sombras	273
6.6.1 Plutón	274
6.6.2 Vulcano	277

7 OTRAS FIGURAS MITOLÓGICAS	279
7.1 La belleza y el amor	280
7.1.1 Helena de Troya	281
7.1.2 Paris	283
7.1.3 Endimión	284
7.1.4 Dafne	285
7.2 La creatividad y el buen gusto	287
7.2.1 Gracias	287
7.2.2 Musas	288
7.3 La valentía y la astucia	302
7.3.1 Aquiles	303
7.3.2 Héctor	304
7.3.3 Néstor	305
7.3.4 Ulises	306
7.3.5 Eneas	307
7.3.6 Pirro	310
7.3.7 Amazonas	311
7.3.7.1 Pentesilea	316
7.3.8 León de Nemea	318
7.3.9 Yole	319
7.4 El tiempo, la vida, el resurgir y el destino	320
7.4.1 Átropo	320
7.4.2 Cástor y Pólux	322
7.4.3 Codro	324
7.4.4 Esculapio	325
7.4.5 Fénix	326
7.4.6 Gorgona (Medusa)	328
7.4.7 Jacinto	329
7.4.8 Píramo y Tisbe	331
7.5 El poder, la justicia, el castigo y la condena	333
7.5.1 Admeto	334
7.5.2 Dánae	336
7.5.3 Furias	338

7.5.3.1 Alecto	340
7.5.4 Medea	341
7.5.5 Midas	342
7.5.6 Momo	343
7.5.7 Psique	344
7.5.8 Titanes	346
7.6 La naturaleza y el campo	347
7.6.1 Silvanos	347
7.6.2 Faunos	349
7.6.3 Sátiros	350
7.7 Las pasiones animales, el apetito sexual, la carencia de ley y hospitalidad	351
7.7.1 Centauros	352
7.7.2 Cíclopes	353
7.7.3 Sirenas	354
7.8 Guardianes y mensajeros	355
7.8.1 Argos	356
7.8.2 Briareo	358
7.8.3 Iris	359
7.8.4 Pitón	360
7.8.5 Vestales	360
7.9 Metamorfosis y transformaciones	362
7.9.1 Acteón	363
7.9.2 Aracne	364
7.9.3 Ceneo	366
7.9.4 Europa	367
7.9.5 Filomela	369
7.9.6 Io	370
7.9.7 Latona	372
7.9.8 Leda	374
7.9.9 Ninfas	376
7.9.9.1 Aretusa y Alfeo	382
7.9.9.2 Eco	384



7.9.9.3 Siringe	386
7.9.10 Ónfale	386
7.9.11 Pigmalión	388
7.10 Otros	391
7.10.1 Laelaps y Melampo	392
7.10.2 Senicia	394
8 CONCLUSIONES	397
9 BIBLIOGRAFÍA	407
9.1 Fuentes primarias	407
9.2 Fuentes secundarias	408
9.3 Sidney en la red	429
ÍNDICE DE MATERIAS	431



A gentle shepherd borne in Arcady,  
Of gentlest race that ever shepherd bore,  
About the grassie bancks of Hæmony  
Did keepe his sheep, his litle stock and store.  
Full carefully he kept them day and night,  
In fairest fields; and Astrophel he hight.

SPENSER, *Astrophel*

When Sidney turned from politics to poetry he continued to be an opponent of things as they were, and denied an opportunity to strike against the foes of his religion abroad he waged a vigorous campaign against the artistic ineptitude of his countrymen. But where he had been frustrated as a statesman, he was successful in literature.

W. A. RINGLER



## AGRADECIMIENTOS

Me parece justo dedicar mis primeras palabras a los reconocimientos y los agradecimientos. Por ello quiero dar aquí las gracias a todas las personas e instituciones que con su colaboración han hecho posible mi investigación. En primer lugar, vaya mi gratitud a la Universidad de La Laguna y a la Sección de Filología de la Facultad de Humanidades, que hicieron posible mi integración en el programa de doctorado y, en particular, al Departamento de Filología Inglesa y Alemana, en el que he desarrollado la mayor parte de la investigación. De igual modo hago extensivo mi agradecimiento a la dirección y personal de los archivos y bibliotecas que he visitado en la fase de acopio de fuentes y de información; en este sentido, me tengo que referir de modo especial a la Biblioteca General y de Humanidades de la Universidad de La Laguna.

Particular es mi gratitud para con el director de esta tesis, el Dr. D. Francisco Javier Castillo Martín, por su confianza en mí, por sus consejos y orientaciones y, sobre todo, por haberme sabido transmitir la delicadeza y emoción con la que siente la literatura y, en especial, el Renacimiento inglés. Trabajador infatigable y exquisito investigador que siempre, desde el primer día, desde la primera clase en la que tuve la suerte de ser alumno suyo durante los cursos de doctorado, desde el momento que comenzamos a preparar la memoria de investigación, y desde que nació esta tesis, ha sido un auténtico ejemplo de rigor, meticulosidad, respeto y responsabilidad, así como un paradigma de humildad, bondad y generosidad. Son tantas las horas de dedicación y trabajo que ha dedicado a mi formación y a la posterior elaboración de esta tesis, como de otros estudios, que no sería justo si en estas líneas quedase relegado a una simple mención. A buen seguro que así lo hubiera preferido, pero amar la literatura y la enseñanza como lo hace el Prof. Castillo Martín le convierte en acreedor de este mérito y muchos reconocimientos. Valga este agradecimiento, en forma de sencillo homenaje, a un profesor que no se rinde en ese hermoso objeto que es compartir el conocimiento y el saber.

Y puesto que hablo de maestro, quiero dedicar también estas líneas a agradecer a mis dos maestros de la vida, mis padres, su plena e incondicional confianza en todo lo que hago, y por supuesto en esta tesis. Yo aspiro a ser doctor analizando especialmente a autores ingleses y mis padres antes de yo nacer ya andaban por la campiña inglesa y hablaban la lengua acariciada y engrandecida por Sidney o Shakespeare. Con esta tesis, una vez más, me han dado otra hermosa lección. Sentimiento del que no puedo, ni quiero, olvidar a mis hermanos Pepe y Carmelo Juan, abuelos y al resto de mi familia. Tampoco sería capaz de no mencionar a Alejandra, aliento constante.

A todos, gracias. Gracias por demostrarme que somos del material del que se tejen los sueños.

## INTRODUCCIÓN

*The Old Arcadia* is a special kind of fictive discourse that cannot be understood simply as the expression of one or more major themes. In its most important sense it is not a book about justice or contentment. Instead [...] Sidney's romance is best conceived as a poetic *gesture* whose business is to make us into just and happy men.

R. E. STILLMAN

En el Renacimiento se produjo un renovado y singular interés por la mitología del mundo clásico, que se percibió como un medio pleno de valor simbólico y estético, como una materia dúctil especialmente indicada para reflejar y tratar distintas cuestiones, que van desde la naturaleza de los sentimientos, las pasiones y las virtudes del ser humano, hasta la divulgación de forma alegórica de todo tipo de posiciones e ideas morales, religiosas, filosóficas, políticas y científicas, entre otras posibilidades. Esto va a hacer que los artistas y los escritores del momento aporten a los mitos antiguos una savia y un brillo nuevos y que potencien sus rasgos, como es el caso de su hermosura y su capacidad de evocar, todo ello dentro de un proceso ideológico y creativo de particular relevancia. Es a este proceso de adaptación y reelaboración de los mitos del clasicismo al que me acerco en esta investigación, en la que considero una de las piezas de la producción de Philip Sidney, la primera versión de *The Countess of Pembroke's Arcadia*, universalmente conocida como "Old" *Arcadia*, en la que mi análisis se centra en cómo el autor maneja la mitología clásica en el proceso creativo de la obra.

Son varias las razones que he tenido en cuenta para decantarme por este periodo, por este autor y por esta obra en concreto. En lo que se refiere a la elección del marco temporal en el que se incardina mi trabajo, quiero resaltar, aunque se trata de un hecho obvio, que todos los periodos culturales tienen sus características propias, sus atractivos, sus logros y sus sombras, pero me parece innegable el singular poder de atracción que tiene el Renacimiento. Se trata de una época de cambios profundos en distintos terrenos,

en la que se fija la atención en el individuo y en la que se cree en la perfección y dignificación del ser humano. Todo ello genera un hombre nuevo que dedica su vida al conocimiento, que no le pone límites al saber, que se pregunta de forma constante sobre la naturaleza de los elementos y la causa de los fenómenos, que considera las cosas de manera crítica y que otorga a la educación un papel primordial en el proceso de perfección personal y de progreso y estabilidad social. A ello se une un hecho que me resulta especialmente interesante y que es la heterogeneidad ideológica renacentista, en la que confluyen tradiciones y elementos de distinta procedencia y en la que se advierten posiciones e ideas de diverso signo, y en no pocos casos opuestas, en un ensamblaje particular. Cada persona suele identificarse con algún periodo en concreto y, en mi caso, se trata del Renacimiento inglés. Estamos ante el Siglo de Oro de la literatura inglesa y un enamorado de su cultura y sus letras, como es mi caso, no puede mirar a otro lado. Es, nunca mejor dicho, una oportunidad de oro, la ocasión deseada por cualquier investigador.

En cuanto al autor, una de las razones que favorecieron que me haya decantado en este sentido fue el fundamental protagonismo que Sidney desempeña en el proceso de creación de un lenguaje poético nuevo y en la madurez de las letras inglesas de su época. Como se sabe, las dos primeras décadas del periodo isabelino son manifiestamente yermas literariamente hablando y en ellas solo se puede ver un claro y mediocre continuismo de los modelos anteriores. De forma lamentable, la relevante labor de Wyatt y Surrey en el campo de la poesía no se tradujo en una línea de creación continuada y sólida, sin duda necesaria, pero este panorama nada prometedor va a cambiar a partir del último tramo de la década de 1570, como resultado de la labor de un grupo de escritores de primer orden y uno de ellos es el que nos ocupa. A lo largo de nueve años —los que van desde que comienza a escribir hasta la fecha de su muerte— Sidney deja una producción de singular relevancia en los campos de la narrativa, la poesía y la crítica literaria. Tengo que reconocer, además, que la personalidad de Sidney me resulta atrayente, sobre todo porque en ella tenemos un espejo en el que se refleja el hombre ideal de su tiempo, con esa combinación medida de actividad pública y vida privada, de estudio sereno y diversificado y de entrega y comunicación social, pero también con esa nota humana que emana de la alternancia de ideas y posiciones, tan de su época.

Finalmente, tras la del periodo y la del autor, la elección del texto objeto de estudio no necesita demasiada justificación, porque posee valores y atractivos



suficientes. Uno de ellos es el hecho de que la *Arcadia* es, sin duda, la síntesis más completa de Sidney y también una auténtica ventana abierta hacia la cultura inglesa de la segunda mitad del siglo XVI, sin olvidar, por supuesto, que constituye la pieza más interesante de la prosa isabelina y que representa un hito en el desarrollo de la poesía y la narrativa inglesa, al igual que en el del pensamiento histórico inglés. Junto a esto cabe destacar también su lengua, libre de términos arcaizantes y de cultismos, manifiestamente auténtica y fresca, representativa de la lengua de la clase alta del momento. Igualmente atrae de manera especial la fórmula particular en la que fusiona el escapismo y la huida de la realidad a través del marco de la pastoral, con el engranaje ideológico del mundo urbano de su tiempo. El rasgo de ser un magnífico instrumento de evasión hace que el lector acuda a la *Arcadia* atraído por la belleza de sus escenas, por el encuentro con la naturaleza más pura, y por el indudable beneficio catárquico que lleva aparejado su lectura. Otros atractivos los tenemos en la originalidad de su estructura, en su carácter innovador y en la brillantez del mundo literario que el autor crea en ella.

Las razones anteriores cobran más fuerza y más sentido, si cabe, con el hecho de que en mi caso este trabajo no constituye una iniciativa aislada, sino que forma parte de una línea de investigación personal desarrollada a lo largo de varios años. Todo empezó quizás cuando, con quince años, mis padres pusieron en mis manos un ejemplar en inglés de *Hamlet*, y ese mismo día supe que las letras británicas iban a tener un papel relevante en mi vida. Me apasionaba el conocimiento de la condición humana que Shakespeare muestra y por eso no tuvo nada de extraño que, con ocasión de la memoria de licenciatura, me planteara trabajar en esta dirección y este es el origen de mi investigación *El amor y la locura en el teatro isabelino: estudio de tres piezas*, defendida en 2002 y publicada ocho años más tarde<sup>1</sup>, en la que me centro en tres piezas (*Antony and Cleopatra*, *Othello*, y *Julius Caesar*) seleccionadas porque en ellas podemos encontrar un claro ejemplo de lo que somos y constituyen una buena forma de conocernos. En este estudio destacan las perspectivas, en cierto modo personales y novedosas, desde las que se plantea, como ocurre con la redefinición de los conceptos del “amor” y la “locura”, muy claros para muchas personas, pero que desde el primer momento pongo en duda, y como es el caso también del principio nuclear del que parto: que todos somos buenos por naturaleza y que todos somos razón y sentimientos, pero

---

<sup>1</sup> SANTANA HERNÁNDEZ 2002a y 2010.

estos son más fuertes que aquella. Por ello, debido a nuestra condición humana, somos víctimas de nuestras pasiones, que nos pueden convertir tanto en ángeles como en demonios, un hecho del que no son conscientes algunos personajes de las piezas que se analizan.

Con Sidney me ha ocurrido otro tanto. El temprano atractivo que este autor ejerció en mí se vio notablemente incrementado con ocasión de los cursos de doctorado de la entonces Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna, especialmente uno sobre poesía isabelina impartido por el profesor Francisco Javier Castillo. A partir de ese momento mis lecturas de Sidney aumentaron y se tradujeron más tarde en la iniciativa de estudiar los rasgos del manejo que este autor hace de la mitología clásica en su primera *Arcadia*. A este respecto soy consciente de que entre los investigadores se da una posición bastante generalizada de evitar a los autores canónicos, sobre todo por el inabarcable conjunto de trabajos que los tratan y porque resulta manifiestamente difícil o imposible ser original o novedoso en el análisis de una producción que se ha estudiado en numerosas ocasiones y bajo diferentes enfoques, pero yo no comparto este punto de vista y creo que acercarse a Sidney constituye sin duda un reto, pero un reto prometedor que encaro con dedicación, humildad e ilusión.

Como ya se ha adelantado, mi acercamiento a la *Arcadia* se focaliza en el uso que Sidney hace de la mitología clásica como un recurso más para construir su obra. En este sentido, lo primero que conviene recordar es que las artes y las letras del Renacimiento hicieron de la mitología grecolatina uno de los temas más presentes en las creaciones del momento. Las principales figuras de los mitos antiguos constituyen en muchos casos el tema central de la obra; en otros, se recrean escenas mitológicas que se enmarcan en bosques, ríos, soledades y prados, y en las que cobran vida faunos, ninfas, náyades y otras criaturas de igual naturaleza; y en otras ocasiones se dan composiciones temáticamente mixtas, en las que elementos del universo mítico se fusionan con la representación artística de personajes del presente y de la realidad del momento. Ello es así, sin duda alguna, por la mirada intensa que el hombre del Renacimiento dirige a los clásicos y porque el modelo educativo de entonces se fundamenta esencialmente en los autores y las fuentes de la antigüedad grecorromana. Dentro del bagaje que este sistema de educación reporta se encuentra la mitología, que forma parte destacada de los motivos y los temas utilizados por los escritores y los artistas de la época, y a la que en aquellos momentos se acude de manera constante no solo porque se trata de un recurso

bello y efectivo, pleno de simbolismo y que está revestido de un particular prestigio, como todo lo que provenía del clasicismo, sino también porque constituye un código cultural que en buena medida comparten autores y receptores.

A este respecto no está de más recordar también que en este periodo la información mitológica es particularmente amplia y diversificada, canalizándose a través de distintos tipos de fuentes. Una de ellas es, por supuesto, el texto de los propios autores clásicos, en especial Ovidio, cuya importancia para la literatura y el arte europeos es inmensa, y especialmente singular es su influencia en las letras del Renacimiento, que imitaron una y otra vez la energía, la belleza y la brillantez narrativa de las *Metamorfosis*, cuyas historias, actitudes y detalles se reflejan repetidamente en los espejos del arte de la época, por lo que no es en nada exagerada la afirmación de que Ovidio está en todas partes<sup>2</sup>. En este sentido, nos encontramos con que Ovidio, junto con Virgilio, era especialmente estimado por los clérigos medievales. En el siglo XII la presencia de Ovidio en la obra de Chrétien de Troyes es más que evidente; traduce los *Remedios de amor*, el *Arte de amar* y dos episodios del libro VI de las *Metamorfosis*, que muestran que en aquellos momentos la práctica de la traducción contiene una gran parte de labor de creación. En la segunda mitad del siglo XII, las traducciones de obras de la antigüedad latina se multiplican y entre ellas se encuentran relatos breves inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, como *Pyrame et Thisbé* (ca. 1160) y el *Lai de Narcisse* (entre 1160 y 1176)<sup>3</sup>, textos que se encuentran en el origen de la práctica de la *translatio*, es decir, de la adaptación de fuentes latinas a los patrones poéticos y narrativos franceses. En el siglo XIV, entre 1317 y 1328, se produce un texto que va a tener una manifiesta influencia en la difusión de la obra ovidiana y en la representación de la mitología en el arte del Renacimiento. Se trata del *Ovide moralisé*, una traducción anónima en 72.000 versos octosilábicos; se trata de la primera vez que las *Metamorfosis* se vierten de forma íntegra a una lengua románica.

Esta presencia e influencia de la obra ovidiana en la última parte del Medievo y en todo el Renacimiento se incrementa con la aparición de la imprenta y las distintas ediciones que salen de las prensas europeas. La primera edición ilustrada de las

---

<sup>2</sup> MARTINDALE 1990: 1.

<sup>3</sup> A estas se unen obras de envergadura considerable como las que componen los llamados “romans antiques”, “romans d’antiquité” o la triada clásica: el *Roman de Thèbes* (ca. 1150) basado en la *Tebaida* de Estacio, el *Roman d’Enéas* (ca. 1156) que tiene en cuenta la *Eneida* de Virgilio, y el *Roman de Troie* (ca. 1165) adaptado a partir de dos fuentes latinas (*De excidio Trojae* de Dares el Frigio y *Ephemeris belli Trojani* de Dictys, ambos textos elaborados a partir de la *Ilíada* y la *Odisea*); a esta triada se unen las

*Metamorfosis* es el *Ovide moralisé*, publicado en Brujas en 1484 y que narra en imágenes las fábulas ovidianas; es obra del impresor Colard Mansion, que reestructura y reelabora la fuente anterior de la que parte. Años más tarde, en 1493 y con el título de *Bible des Poëtes*, esta versión de Colard fue reelaborada en París por el editor Antoine Vérard, al menos en cuatro ocasiones, entre 1493 y 1531. Luego, en 1497, se produce la primera edición ilustrada italiana de las *Metamorfosis: Ovidio Metamorphoseos vulgare*, traducida y parafraseada por Giovanni Bonsignori en la década de 1370 y que alcanza la mayor repercusión durante la primera mitad del XVI, hasta tal punto que se hicieron reelaboraciones o copias de ella no solo en Italia sino también en Francia. Posteriormente, a este trabajo le siguieron otros dos, también en Italia, uno en 1513 y otro en 1526, si bien, el caso que despierta mayor curiosidad es el de una traducción italiana de las *Metamorfosis* aparecida en 1522, que reescribe en verso el *Ovidio Methamorphoseos vulgare* de Bonsignori. Más tarde, en 1553, aparece *Le Trasformationi di M. Lodovico Dolce*, que presenta semejanzas con la edición de 1497.

Siguiendo con nuestro recorrido en el tiempo, primero en 1532 y luego en 1539, ven la luz en Francia dos ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* que gozaron de tanta aceptación que se reeditaron unas trece veces hasta 1586, lo que constituye un hito en la historia de las traducciones francesas; también, en 1556 se publica en Lyon *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, en traducción de Marot y Aneau y, en 1557, ve la luz una nueva edición, *La Métamorphose d'Ovide figurée*, con grabados de Bernard Salomon y en la que se respeta exactamente la forma y el fondo del poema original. Dos años después aparece otra edición en Lyon.

De Francia pasamos a Alemania. Por su carácter excepcional hay que mencionar la edición que aparece en Maguncia en 1545, que es especial, incluso diferente, por apartarse de las líneas tradicionales que se emplean en la figuración de las *Metamorfosis*. Luego, en 1563, se dan dos publicaciones de distintas versiones de las *Metamorfosis*; a este respecto, hay que señalar que una de ellas, las *Metamorphoses Ovidii*, es la primera edición de una famosa versión latina del poema ovidiano y también es diferente el hecho de que esta edición alemana primero se publicó con el texto en latín y un año más tarde en alemán. Los años 1585 y 1559 fueron igualmente testigos de sendas publicaciones y en 1561 aparece una nueva versión abreviada de las *Metamorfosis* ilustradas.

---

diferentes versiones del *Roman d'Alexandre* (entre 1135 y 1180) que traducen al francés la vida de Alejandro Magno a partir de varias fuentes latinas que se remontan al pseudo Calístenes.

En lo que concierne a España son tres las traducciones completas de las *Metamorfosis* que se hicieron durante el siglo XVI: la primera, en 1545, de Jorge de Bustamante; la segunda, de Antonio Pérez Sigler que, además de salir en 1580, se reeditó en 1609; y, finalmente, la última, de 1589, obra de Pedro Sánchez de Viana.

Como se puede ver, Ovidio está presente en todas partes y en la gran mayoría de las literaturas, en las que ejerce un papel determinante, aunque no siempre su trascendencia es la misma, ya que depende de factores como el periodo y lo que acontece en el país correspondiente<sup>4</sup>.

En lo que se refiere a la divulgación de los materiales ovidianos en inglés, las iniciativas más tempranas las tenemos en distintas secciones de la obra de Chaucer y Gower, que beben de las numerosas versiones y comentarios, mayoritariamente latinos y franceses, que abundaban en el último tramo del siglo XIV. En el caso de Gower, que sigue una fuente francesa, vemos que veinticinco de las historias de la *Confessio amantis* se relacionan directa o indirectamente con las *Metamorfosis*, pero además hay materiales de la *Ars amatoria*, los *Fastos* y las *Heroidas*. También es importante en este proceso de divulgación la fecha de 1480 cuando William Caxton imprime la primera traducción en prosa de las *Metamorfosis*, hecha a partir de una fuente francesa. Pero la traducción que va a tener una singular influencia en los autores británicos de los siglos XVI y XVII es la que Arthur Golding publica en 1535-1537<sup>5</sup>. A ella van a acudir un buen número de los escritores ingleses del momento, como es el caso del propio Shakespeare. De hecho, su *Romeo and Juliet* se nutre de la historia de Píramo y Tisbe (*Metamorfosis*, libro IV) que, a su vez, la emplea en *A Midsummer Night's Dream*. Además, el poema *Venus and Adonis* se extiende en el mito del libro X de las *Metamorfosis*. Y lo mismo podría apreciarse en *Titus Andronicus* o *The Tempest*. Una situación que se repite en otros escritores como Spenser y Milton.

También hay que tener en cuenta que, además de la divulgación textual, durante el Renacimiento los asuntos mitológicos se representaban frecuentemente en el arte, y las *Metamorfosis* eran la mayor fuente de estas narraciones, tales que el término

---

<sup>4</sup> Véase MARTINDALE 1990: 1, 106, 135, 157; SEZNEC, 1953: 312; WASHINGTON 1972: 80, 88, 93, 106; WILKINSON 1955: xviii; y WORDEN 1996: 257- 262, 268.

<sup>5</sup> La siguiente traducción significativa la realizó George Sandys entre 1621-1626, con la particularidad de que la hace en pareados heroicos. Luego, en 1717, aparece una traducción de Samuel Garth en la que colaboran “las manos más eminentes”, tras las que se encuentran John Dryden, Joseph Addison, Alexander Pope, Tate, Gay, Congreve y Rowe, así como las de otros once, entre ellos el propio Garth. Este volumen de Garth, al no haber traducciones nuevas, se siguió imprimiendo durante mucho tiempo. A mediados del siglo XX se produjo un gran número de traducciones como parte del renacimiento que experimentó la traducción literaria.

“ovidiano” es sinónimo de mitológico. De ahí que muchas de las historias a partir de esta obra hayan sido temas representados en pinturas y esculturas, sobre todo durante el Renacimiento. De hecho, las *Metamorfosis* también impregnaron la teoría del arte en el Renacimiento y el Barroco, con su idea de la transformación y la relación de los mitos de Pigmalión y Narciso en el papel del artista. Pero aún hay más, y ello porque si hablamos de arte o artistas en este contexto, el Renacimiento, resulta especialmente interesante hablar de las imágenes de las *Metamorfosis* en las ediciones impresas de los siglos XV y XVI<sup>6</sup>, porque la tendencia didáctica en las ilustraciones medievales de Ovidio se acepta ampliamente en el Renacimiento, de hecho, la capacidad de los textos para ejemplificar los patrones de comportamiento y la necesidad de la pintura para emular esos textos fue un principio fundamental en la teoría humanista del arte desarrollado en Italia en el siglo XV. La importancia de Ovidio es tan grande que, además, nos encontramos con que ha influido incluso en la historia de la jardinería a partir del Renacimiento. Él es la interacción de la naturaleza y el arte, el mundo exótico de los dioses de la Antigüedad, las transformaciones que deslumbran los ojos que las ven. Estamos, como puede verse, ante un autor y una obra de suma importancia y estos son algunos de sus regalos<sup>7</sup>.

Junto a esto hay que señalar que el conocimiento de los mitos antiguos que se tiene en el Renacimiento no siempre procede de la obra primaria de los autores clásicos, sino que se produce a través de otro tipo de fuentes, en formato de manuales o guías, que los creadores aprovechan ampliamente en este sentido. En el primer tramo del Renacimiento tenemos la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio, obra precursora de los manuales de mitología clásica de los siglos posteriores y en los que influyó grandemente y, a través de ellos, en un conjunto innumerable de creaciones de diversa naturaleza. Entre estos manuales, en el siglo XVI aparecen tres fuentes que van a tener un especial protagonismo en la difusión del conocimiento de los mitos: *De deis gentium varia et multiplex historia* de Lilio Gregorio Giraldi, las *Mythologiae* de Natale Conti y las *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi* de Vincenzo Cartari. Estas obras, a excepción de la última, estaban escritas en latín y, por lo tanto, accesibles a todos los lectores europeos cultos. Una buena parte de la información que contenían estas tres obras va a ser aprovechada por otros compiladores en textos mucho más populares que

---

<sup>6</sup> Véase PAZ FERNÁNDEZ; SOWELL, Madison. V 1991; DÍEZ PLATAS 2000; MARTINDALE 1990; y MARTÍN RODRÍGUEZ 2002.

<sup>7</sup> MARTINDALE 1990: 1.

se utilizaron ampliamente en el nivel educativo, como le ocurre, en el caso de Inglaterra, al *Thesaurus of Latin and English* de Thomas Cooper<sup>8</sup>.

Además de la amplia circulación del material mítico y su recepción por parte de los lectores, hay que reflejar también que la utilización del material mitológico en la literatura de esta etapa se va a producir en el marco de una actitud particular en este sentido por parte de los autores, en la que se funden e interactúan el respeto por la tradición —una posición generalizada en una época en la que están en auge el estudio y la imitación, en las formas y en las ideas, de los modelos clásicos— junto a un profundo sentimiento de libertad, que les permite reformular o retocar la historia mitológica e introducir en todo momento aquellos elementos personales o de la época que estiman oportunos. Como no puede ser de otra manera, con la mitología pasa lo mismo que se da con el proceso de imitación de las fuentes clásicas en su conjunto, y que es que el resultado final es una nueva creación que procede del original, pero que no depende de él.

En cuanto a la manera de servirse de este recurso, se dan dos formas claramente diferenciadas. En una de ellas el mito constituye el cuerpo central de la obra y el autor lo elige y lo recrea por su belleza, por las posibilidades que ofrece para la creación y por su capacidad de evocar y sugerir, como se puede ver, entre otras muchas piezas de la época, en *Venus and Adonis* de Shakespeare y en *Hero and Leander* de Marlowe, luego completada por Chapman, por citar dos muestras ilustrativas de la literatura inglesa renacentista, que es a la que se refiere mi investigación. Pero lo más común es que la mitología no aparezca como el motivo temático central y único de la obra, sino que se utilice en forma de apuntes o detalles que tienen como objetivo ilustrar, completar y enriquecer de manera puntual<sup>9</sup>. Ello es así por la naturaleza propia de la mitología grecolatina. No hay que olvidar que, aunque inmortales y poderosas, las deidades del mundo clásico surgen de un proceso de invención antropomórfica y exhiben, como es de esperar, los valores de la bondad, la compasión, la generosidad y otras virtudes y cualidades positivas, junto a las bajezas, las pasiones, las frustraciones y los sufrimientos de los hombres, con lo que incluyen un abanico manifiestamente amplio y variado de estados anímicos, actitudes y situaciones: el dolor, los celos, la desesperación, la belleza, el amor no correspondido, la pasión, el valor, la fuerza y la

---

<sup>8</sup> RIVERS 1989: 21-34.

<sup>9</sup> LOTSPEICH 1932; BUSH 1963, 1982; ROOT 1903; SAWTELLE 1896; y WHEELER 1938.

soledad, por citar solo algunas posibilidades. De este modo, cuando se utiliza así, el mito funciona como una especie de espejo o fondo escénico de carácter efímero al que el autor recurre cuando lo estima oportuno para proyectar en él los asuntos y los motivos que se describen en sus creaciones y de este modo contextualizarlos y destacarlos. Este segundo uso de los mitos clásicos en las letras del Renacimiento es el que va a centrar mi atención en esta ocasión, en la que me acerco al uso de las alusiones mitológicas en *The Countess of Pembroke's Arcadia*, donde se produce una amplia presencia de los mitos, en todas sus posibilidades, desde los lugares o enclaves sagrados, pasando por un número notable de las deidades, además de otras figuras y criaturas. Son todas estas referencias las que aquí centran mi acercamiento, todo ello dentro de un proceso de análisis que revela aspectos de interés.

Uno de ellos es que las alusiones mitológicas suman matices a los contenidos de la obra y ayudan a perfilar las características de los personajes y la naturaleza y la atmósfera de las descripciones y situaciones, por lo que analizar el proceso en el que esto tiene lugar es del mayor interés. Otro de los aspectos es que, a la luz de la consideración del uso que se hace de la mitología clásica, podemos comprobar de forma fehaciente el discurso plural y la riqueza de pensamiento que Sidney refleja en esta pieza y que es un rasgo característico del conjunto de su obra. El escritor muestra de forma evidente que es hijo de una época caracterizada por la concurrencia de ideas diversas y en no pocos casos antagónicas, un hecho que produce en los autores una imagen mental lejana de la homogeneidad. En este sentido cabe recordar que la ideología de la Inglaterra isabelina muestra de manera clara la tensión entre discursos distintos: por una parte, la fe en el individuo y el desarrollo sin límite de las inquietudes intelectuales del hombre del momento, un rasgo que es esencial del Renacimiento y también del Humanismo y que intenta impulsar la independencia intelectual del individuo; y, por otra, las convicciones protestantes, en las que todo se superpone a la voluntad divina y que se expresan en unas exigencias morales estrictas y en unos principios doctrinales rígidos, basados en la disciplina, el recogimiento, la interiorización de la experiencia religiosa, unas posiciones y exigencias que no casan bien con las nociones de la libertad, el antropocentrismo, el disfrute físico y mental y muchos otros conceptos e ideas propios de la filosofía renacentista. Y nuestro autor, hijo del tiempo y del espacio que le toca vivir, refleja en su obra las peculiaridades,



tensiones y contradicciones de este momento histórico y cultural<sup>10</sup>. Ello hace que la lectura atenta de *The Countess of Pembroke's Arcadia* revele la presencia de distintos discursos; en algunos casos, es evidente la intención moralizadora, pero en otros brilla claramente el discurso humanista, y en algunas ocasiones se introducen aspectos subversivos. Otro de los aspectos de interés que nos revela el análisis es el uso cambiante que se da en las alusiones mitológicas, que se manejan o se presentan de manera diferente según sean las posiciones del autor en cada momento. Así, cuando se están expresando puntos de vista relacionados con el concepto neoplatónico del amor, que plantea un conflicto interior entre la razón y el deseo, se utilizan referencias neutras y decorosas y cuando se está más cercano a posiciones asociadas a la tradición clásica y, en especial, al materialismo sexual de los poetas latinos, la posición es diferente y se hace uso del erotismo, de la sensualidad, de la ironía y del humor. Sabido es, y conviene tenerlo muy en cuenta antes de adentrarnos en esa variedad de enfoques, que la ambivalencia es central en la mitología isabelina. La propia cultura la debe haber exigido. No está de más recordar que la educación de los autores es clásica y que, junto a esto, tienen creencias religiosas cristianas; y también está el hecho de que los autores, presentados como personas modelos y ejemplares, no siempre están del lado de la verdad<sup>11</sup>. Y, en el caso de Sidney, estamos ante un autor y una producción que tiene insospechadas aristas.

Estas son las líneas generales de mi trabajo y estoy convencido de que sus resultados van a constituir una valiosa contribución a los estudios sobre Sidney, su obra y su época, caracterizados por un amplio desarrollo y una notable diversidad de aportaciones, que no está de más esbozar aquí, porque de estos estudios se nutre mi investigación.

Me refiero en primer lugar a los estudios de carácter biográfico, que han conocido un particular desarrollo. A este respecto las aportaciones más tempranas, algunas de las cuales se redactan solo unas pocas semanas después de la muerte del escritor y en distintos casos por personas cercanas a él y a su círculo familiar, obedecen al propósito de convertirlo en un mito y en un héroe nacional. La más conocida y la más influyente es *A Dedication to sir Philip Sidney* de Fulke Greville, que se publicó por primera vez en 1652 bajo el título de *The Life of the Renowned Sir Philip Sidney*. Junto

---

<sup>10</sup> RIVERS 1989: 1-2, 9-13; MILLER 1991; SINFIELD 1983; y LEVIN 1969.

<sup>11</sup> LERNER 1990: 135.

a Greville están Edmund Molyneux, secretario de sir Henry Sidney, que redactó un memorial que apareció en el *Chronicle* de Holinshed de 1587; el médico Thomas Moffet, que vivió con los Pembroke en Wilton y escribió hacia 1592 *Nobilis*, un panegírico en latín, además de la elegía *Lessus Lugubris*; y George Whetstone, el autor del poema panegírico *Sir Phillip Sidney, his honorable Life, his valiant Death, and true vertues. A Perfect Myrror for the followers both of Mars and Mercury* (Londres, 1587), en el que predomina el propósito didáctico. De acuerdo con la pintura que aquí se da Sidney representa el ideal del caballero isabelino, que hizo todo lo que Inglaterra esperaba y que terminó su memorable vida muriendo de forma heroica en la defensa de su país y de los valores espirituales protestantes. Esta pintura inicial, sin duda parcial y políticamente interesada, no tarda en ampliarse y ya no es solamente un héroe nacional, sino también uno de sus más grandes escritores, como se ve en Sir Walter Raleigh que lo definió como la encarnación de Escipión, Cicerón y Petrarca, por sus dotes militares, su dominio de la retórica y de la poesía<sup>12</sup>. Durante mucho tiempo va a permanecer esta versión de Sidney como paradigma del caballero renacentista y del humanista protestante, un hombre que tanto en la vida como en la literatura supo proporcionar las actitudes, las competencias y los valores que se le exigían al cortesano perfecto, al hombre polifacético que es el ideal del momento<sup>13</sup>.

Con el tiempo, sobre todo en los últimos cien años, el análisis biográfico se hace más completo y profundiza en distintos aspectos: las características de la formación del autor, las personalidades que conoció y que le influyeron, sus ideas políticas, religiosas y literarias, las relaciones con los miembros de su familia, su protagonismo en la corte, entre otras cuestiones. Para ello se ha analizado toda la documentación disponible, tanto la de carácter oficial como la de naturaleza privada, como es el caso de la nutrida colección epistolar y, por supuesto, la producción literaria, en la que diversos investigadores han buscado afanosamente referencias autobiográficas, pero también han dado con claves e indicios que nos ponen delante una versión más completa, más humana y más entendible del verdadero Sidney<sup>14</sup>. Esta completa pintura solventa las

---

<sup>12</sup> En "An Epitaph. Upon the right Honourable Sir Philip Sidney, Knight, Lord Governor of Flushing".

<sup>13</sup> Para Hager 1991 10, 19-20, la imagen ejemplar de Sidney es un diseño propagandístico de la época isabelina, que exageró su importancia histórica, pero también destaca que el autor también es responsable de ello, porque es un maestro de la simulación y porque diseña para sí mismo la imagen de hombre de la corte, escritor, participante en divertimentos palaciegos, embajador y general y lo hace para ocultarse detrás de todas estas máscaras.

<sup>14</sup> Entre las aportaciones de los últimos sesenta años destacan, entre otras, la de J. BUXTON, que se publica primero en 1954, que luego vuelve a aparecer diez años más tarde, en edición corregida, y que constituye un valioso instrumento para acercarse a la vida del autor, a su quehacer creativo y a la relevante influencia

distorsiones y las parcialidades de la versión más temprana, deja patentes los conflictos y las contradicciones internas de nuestro autor —sin duda producto del difícil encaje de sus inquietudes humanistas con los rígidos preceptos por los que debe regirse el protestante perfecto— refleja su carácter temperamental e impulsivo y aporta ejemplos de liberalismo religioso. También muestra facetas, sin duda esperables, pero que pueden parecer menos ideales a nuestros ojos contemporáneos, como el hecho de que defendía la doctrina Tudor de la monarquía absoluta, que tenía posiciones maquiavélicas y que incluso admiraba a Julio César<sup>15</sup>.

En relación con sus ideas literarias, los estudios destacan diversos aspectos. Uno de ellos es que Sidney sigue la tradición de su tiempo, que hace que los más interesantes críticos de la poesía inglesa del momento sean los propios poetas, que en repetidas ocasiones se expresan en este sentido en sus composiciones<sup>16</sup>. También se considera el rechazo que Sidney hace de los planteamientos de Petrarca y su escuela, su convicción de que el poeta es el jardinero de la naturaleza, que la mejora con su arte, así como el hecho de que el mundo artificial construido por Sidney se basa, como ya se ha visto, en un sentimiento genuino<sup>17</sup>. Por ello son diversos los trabajos que comparan las posiciones nítidamente diferentes de Sidney y Spenser. En ellos se refleja que para el primero la poesía es la verdad, una parte viva de la vida; mientras que para Spenser la vida se describe desde el exterior y se trata de una forma de adquirir prestigio<sup>18</sup>. También se destaca entre sus ideas literarias la de que el objetivo de la creación es enseñar, así como su convicción de que el poeta puede reformar la moral de las personas y por ello distintos trabajos hacen especial hincapié en la idea de que la gran meta de Sidney era llevar a su país a la virtud por medio de la literatura. En otros casos vemos que se sintetizan los principios ideológicos que enmarcaron su actividad creativa, esto

---

que ejerció en el ámbito literario de su tiempo; y la de J. M. OSBORN 1972, en la que se proporcionan y comentan materiales epistolares de particular interés, como unas sesenta cartas que distintos humanistas le envían a Sidney y una amplia sección de la correspondencia de este a Hubert Languet, especialmente útil para ver la naturaleza de los contactos intelectuales y políticos durante los años del periplo europeo y los que siguen a este. Entre las aportaciones de los noventa destaca la de K. DUNCAN-JONES 1991, un trabajo revisionista y cuidadosamente documentado, en el que se deja atrás la imagen tradicional del biografiado y se articula una nueva, más cercana a la realidad, en la que el hombre idealizado de otro tiempo deja paso a una persona de carácter difícil e irascible y cuyas posiciones políticas y religiosas muestran en distintas ocasiones que tienen más que ver con el oportunismo que con la convicción. Véase también ROBERTSON 1960: 111-129; BRADBROOK 1965; HOWELL 1968; LEVIN 1969; BURGESS 1970; LANHAM 1972; HAMILTON 1977; COOPER 1978; SINFIELD 1983; y MILLER 1991.

<sup>15</sup> RIBNER 1950: 225-235.

<sup>16</sup> RIVERS 1989: 162-163.

<sup>17</sup> BRADBROOK 1965: 22, 25, 36.

<sup>18</sup> BRADBROOK 1965: 27-28; DANBY 1964: 36; y RINGLER 1962: xxxi-xxxv.

es, sus posiciones personales, su teoría didáctica de la poesía, los conceptos renacentistas de la épica y los ideales del humanismo Tudor<sup>19</sup>.

Como es de esperar, en líneas generales, nadie escatima en elogios sobre la calidad de su producción y, en especial, a su lenguaje y su perfección formal. En este sentido son numerosos los estudios que se refieren a la producción poética de Sidney, en los que se destaca de forma especial el hecho de que recibe una lengua poética baldía, provinciana y torpe y que con su labor —a la que se suma la de los que lo acompañan en esta aventura— el verso inglés se hace dúctil, de una gran riqueza, capaz de expresarlo todo; también se refleja de modo especial que sus mayores innovaciones se centraron en la variedad y el número de formas métricas y estrofas, al igual que se destaca su trabajo con el soneto, del que produjo treinta y tres variedades diferentes. Las contribuciones sobre aspectos formales conocen un particular desarrollo a partir de la publicación en 1935 del estudio de Kenneth O. Myrick *Sidney as a Literary Craftman*; a partir de entonces, en las décadas siguientes, van apareciendo las aportaciones más destacadas sobre el quehacer poético de este autor<sup>20</sup>.

Los estudios relativos a la *Arcadia* también constituyen un notable conjunto. Son diversos los trabajos que indagan en el valor de la obra por sí misma y en el papel que tiene en la literatura inglesa y universal. La gran mayoría de ellos coinciden en indicar que constituye un compendio de la ficción europea, que se trata de la obra más interesante y original de la prosa isabelina y también subrayan que se separa apreciablemente de otras creaciones del momento. De ahí que, como elemento común, todos los trabajos resalten su método narrativo diferente y destaquen su carácter de creación innovadora, llena de significados y, todo ello, gracias, en gran medida, a su estilo, que está bien definido y caracterizado por las tres formas clásicas<sup>21</sup>. Única, primordial y necesaria son adjetivos muy empleados por los especialistas de la materia para referirse a esta creación<sup>22</sup>. Otros trabajos tratan las características de los textos de las ediciones más tempranas<sup>23</sup> y algunas de las aportaciones se dirigen de forma precisa a una de las dos versiones; así en relación con la primera *Arcadia*, unas aportaciones se

<sup>19</sup> LINDHEIM 1982: 234; MURRIN 1969: 171, 184-189; DANBY 1964: 33; y HAMILTON 1977: 123-74.

<sup>20</sup> Véanse, entre otros, los de SMITH 1952; LEVER 1962; RINGLER 1962; KALSTONE 1965; LEWIS 1966; RUDENSTINE 1967; COOPER 1968; ROSE 1968; y HAMILTON 1977.

<sup>21</sup> DAVIS 1978; RINGLER 1962: xv; WORDEN 1996: 265; WOOLF 1948; HIGHET 1954; SOWERBY 1994; PATTERSON 1982; y CHALLIS 1965.

<sup>22</sup> MARENCO 1968; HAMILTON 1972: 29-60; RINGLER 1962: xxxvi; y CHAUDHURI 1989: 303.

<sup>23</sup> LINDENBAUM 1971 y 1972; RIBNER 1950a; y SKRETKOWICZ 1986 y 2000.

interesan por las influencias que muestra la obra<sup>24</sup>, otras se decantan por la naturaleza del método narrativo<sup>25</sup>, y otras consideran distintos aspectos y conceptos, como la naturaleza, la armonía, la política y el suicidio, entre otros<sup>26</sup>. Otro tanto sucede con la versión revisada<sup>27</sup>, pero el conjunto más abundante de las publicaciones cubre ambas versiones. En este sentido son diversas las aportaciones que indagan en las diferencias y semejanzas entre las dos versiones<sup>28</sup> y en las influencias que la obra muestra y las que esta ejerce<sup>29</sup>; particular atención se muestra en relación con los niveles ideológicos y políticos<sup>30</sup> y con los aspectos constructivos y estilísticos<sup>31</sup>; y otros trabajos analizan su relación con el concepto de utopía, los rasgos que la convierten en una alegoría de la vida y su relación con el género pastoril<sup>32</sup>.

De las posiciones, los objetivos y un breve pero completo panorama de los estudios sobre Sidney paso al esbozo de cómo construyo mi trabajo. La estructura específica que doy a mi estudio va de lo general a lo particular, que es la norma general en la investigación académica en el campo elegido, y refleja las áreas que primordialmente han centrado mi atención, las fases seguidas en el proceso de obtención y preparación del corpus y su análisis posterior, las líneas teóricas y de procedimiento tenidas en cuenta, así como los resultados obtenidos. Así, este capítulo introductorio, como se puede observar, se destina a presentar el estudio y a explicitar sus objetivos y generalidades, indicando las razones que he tenido en cuenta para decantarme por este periodo, por este autor y por esta obra en concreto; también se destaca la relevancia que en el Renacimiento tiene la mitología de Grecia y Roma, y se incide primordialmente en el proceso de transmisión de la información mitológica en este periodo, que fluye en distintos tipos de fuentes que sistematizan la gran cantidad de

---

<sup>24</sup> CHALIFOUR 1976; MARENCO 1968; PARKER 1972; y SHUGER 1998.

<sup>25</sup> ASTELL 1984; DANA 1977; DAVIS 1978; y MARENCO 1969.

<sup>26</sup> DAVIDSON 1970; DIPPLE 1968 y 1970; FORD 1974; STILLMAN 1985; TURNER 1978 y 1979; WEINER 1970; LANHAM 1965; MOORE 1982b; SCANLON 1974; y STILLMAN 1984 y 1986.

<sup>27</sup> BEARDEN 2010; BERGBUSCH 1974; CHAUDHURI 1984; GREENFIELD 1982; LEVIN 1997; TURNER 1972; REEVES 1974; y TURNER 1970.

<sup>28</sup> DIPPLE 1971; FLECK 2010; ISLER 1968a y 1968c; LAWRY 1972; LEVINE 1974; ROBERTS 1978; SCHLEINER 1973; y ZANDVOORT 1968.

<sup>29</sup> DAVIS 1965; HAMILTON 1988; KALSTONE 1963; DORANGEON 1974; POPHAM 1982; y SAVAGE 1947.

<sup>30</sup> BERGBUSCH 1974 y 1981; BRIGGS 1931; DEZUR 2013; MCCOY 1973; ROWE 1947; SINFIELD 1985; y WORDEN 1996.

<sup>31</sup> CAREY 1987; CHALLIS 1965; DANA 1973; DAS 2011a; DIPPLE 1967 y 1971; DUHAMEL 1948; FLECK 2010; GOHN 1960; ISLER 1968c; LAMB 2010; LINDHEIM 1982; PATTERSON 1982; SCHLEINER 1973; y STILLMAN 1982a y 1982b.

<sup>32</sup> POPHAM 1982; MARENCO 1966; COOPER 1978: 137; DIPPLE 1968: 309-328; y WASHINGTON 1972: 76.

información existente al respecto, canalizada en su mayor parte a través de Ovidio y de Boccaccio, con su *Genealogia deorum gentilium*, que son los principales referentes, aunque eso no significa que no se tengan en cuenta otras fuentes. Sin duda alguna las *Metamorfosis* son la principal fuente de los mitos clásicos en la medida en que estos se hallan expuestos en una forma tal que pueden ser considerados relatos legendarios y, sobre todo, representan una formulación unificadora de su contenido, tan variado en versiones<sup>33</sup>. Sin que sea casualidad, Ovidio dominaba las transformaciones y metamorfosis hasta convertirse en elemental. Tanto es así que el primer objetivo de la desmitificación (otra de las posibilidades a las que se expone la deidad) es el desprestigio del quehacer mitográfico de la Antigüedad, canalizado esencialmente en la figura de Ovidio y sus *Metamorfosis*. A lo largo de este trabajo se va a ir comprobando cómo un mismo mito pasa a tener valores diferentes y cómo el mundo que hasta el momento había sido tan ordenado se convierte en todo un mundo de interpretaciones. Desde la introducción dejo claro que el uso del material mitológico en el Renacimiento inglés se hace de forma particular y muestro las dos maneras de servirse de este recurso.

Sigue otro capítulo bajo el título de «Sobre Philip Sidney y su primera *Arcadia*», donde me acerco al autor, a su producción literaria y, de forma particular, a la obra que focaliza mi atención en esta investigación. Me detengo en aspectos como la estructura, el argumento y los personajes; y profundizo en los temas, en las características del estilo y en las influencias recibidas, además de que explico las razones que hacen que el prólogo-dedicatoria de la *Arcadia* sea de interés, junto a otras cuestiones que convierten la obra en única y especialmente original.

A continuación viene el capítulo 3 «Los estudios de mitología clásica y Renacimiento», dedicado a un análisis general de los antecedentes y a una visión general del panorama actual de los estudios en el campo en cuestión. Aquí parto de la aportación de Alice Elizabeth Sawtelle, ya que su obra, *The Sources of Spenser's Classical Mythology*, podría definirse como el método de trabajo que, a partir de 1896, cambió el enfoque de los posteriores estudios centrados en la relevancia de la mitología como recurso literario en los autores isabelinos. Por eso será el punto de partida al que siguen los estudios de Robert K. Root *Classical Mythology in Shakespeare*, publicado en 1903, y de H. G. Lotspeich *Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser*, sobre todo este último, que nos sumerge en los materiales y conclusiones de Sawtelle y

---

<sup>33</sup> LÓPEZ 2007: 166.

nos enseña que el mito y la poesía fueron, en la mente de Spenser, la misma cosa. Luego me detengo en la aportación de Charles W. Wheeler, *Classical Mythology in the Plays, Masques, and Poems of Ben Jonson*, y, después paso a considerar las aportaciones de los últimos cincuenta años, comentando las obras de Robert Stillman, Stephen Orgel y Douglas Bush, entre una amplia nómina de contribuciones. De ello y de otras parcelas de investigación, como es la pastoral, hablo en ese capítulo.

Los aspectos teóricos y metodológicos se tratan en el capítulo 4, donde explico qué voy a hacer, por qué, en qué conceptos fundamento mi análisis y qué teorías y planteamientos metodológicos tengo en cuenta. Y para ello va a desempeñar un papel especialmente relevante la categorización que presenta Vicente Cristóbal López en su artículo “Mitología clásica y novela pastoril”, lo que me permite profundizar en, como indicaré, las distintas categorías que considero necesarias para cualquier estudio de estas características y su metodología. Sin olvidar la importancia que tiene la *imitatio* y el hecho de que una vez más por encima de una subversión petrarquista nos vamos a encontrar ante una ovidiana.

Tratadas estas cuestiones, a partir de este momento, el estudio entra en su parte central, esto es, en el análisis de las referencias mitológicas de todo tipo que se han inventariado en la obra. En este sentido, he evitado presentar los materiales agrupados en una relación ordenada alfabéticamente, como ha sido la norma desde hace mucho tiempo, y he preferido darle mayor precisión, dinamismo y amenidad al análisis reuniendo las referencias en grupos afines, lo que permite una consideración más relacionada y sistematizada. De este modo, el capítulo 5 se adentra en los ámbitos mitológicos, analizando el uso que se hace de referencias como Arcadia, Éstige, Olimpo, Tempe y Troya. Tras este, particular relevancia tiene el capítulo 6, que se dedica a las principales deidades, como es el caso, entre otras, de Adonis, Apolo, Cupido, Hércules, Neptuno, Palas Atenea y Venus. Son las figuras más poderosas y están dotadas de un carácter simbólico muy acusado; de ahí que se recurra a ellas de modo frecuente y por eso las numerosas referencias que tienen en el texto que analizo. A continuación, en el capítulo 7, me dedico a otras figuras y criaturas mitológicas, que no poseen en el cosmos mítico un papel tan relevante y determinante como las principales deidades, pero que, sin duda alguna, desempeñan una función y tienen una especial importancia.

Siguen las conclusiones de la investigación, pero no es este el momento de mostrar lo que voy a ir desvelando hasta la finalización de este trabajo. Valga como

antipo recordar el profundo respeto que los escritores renacentistas tienen por los autores clásicos y cómo los imitan de modo constante, pero al mismo tiempo se sienten libres de introducir aquellos cambios que estiman oportunos. Sobre todo, porque tras demostrar lo que planteo en los primeros capítulos, ya estudiados cada uno de los casos, es la ocasión de resaltar que la “grandeza” de la *Arcadia* de Sidney reside en que el autor aporta una visión novedosa en determinados tratamientos de los seres, deidades y ámbitos que conforman el mundo mitológico clásico.

Termina este trabajo con la bibliografía empleada, agrupada en fuentes primarias y secundarias. En este sentido, quiero subrayar que no ha sido mi propósito confeccionar un repertorio de referencias exhaustivo, sin duda justificado, pero más propio de una investigación bibliográfica específica a este respecto. Los estudios sobre Sidney constituyen en la actualidad un considerable cuerpo de publicaciones que muestra el particular interés que este autor y su producción han despertado en los especialistas, de manera especial en los últimos cincuenta años<sup>34</sup>. Ello hace que para un investigador resulte inasumible controlar absolutamente todas las publicaciones y, por ello, me he decantado por un cuerpo de referencias cercanas, manejables y efectivas para los objetivos del estudio.

Del mismo modo, la red es de gran utilidad y, en este sentido, también catalogo alguno de los materiales y páginas sobre Sidney que están disponibles en este medio. A este respecto, cabe mencionar páginas como la de *Poetry Foundation*<sup>35</sup>. Sin duda, una completa página y recurso del que me he servido porque, como es de entender, un poeta de la importancia de Sidney es tenido en especial consideración. De este modo, junto con la biografía, me ha resultado de gran utilidad el apartado denominado “Poems, articles, and more”. En este sentido, considero acertado que, después de los poemas de Sidney, nos encontremos con los artículos dedicados a su obra, así como lo que lleva por nombre “Biography” y que, a mi entender, es de gran valor al aportar una contextualización muy clara sobre el Renacimiento y su país. Debo resaltar también la

---

<sup>34</sup> WASHINGTON 1972; y STUMP 1994.

<sup>35</sup> Caracterizada por presentar una completa biografía del poeta isabelino, pone a nuestra disposición una serie de categorías que van desde navegar por medio de poemas y poetas hasta una muy interesante sección con artículos (con ensayos y entrevistas), audios (distribuidos entre charlas de poesía y el poema del día), vídeos, e incluso noticias. Entre otros recursos significativos está el apartado en el que se encuentra lo que se denomina “laboratorio de aprendizaje” con los poemas de aprendizaje básicos, los artículos para alumnos y profesores, ensayos sobre teoría poética, y un completo glosario de términos poéticos. Le sigue la sección destinada a los programas, actividades e iniciativas, y continúa con el magazine de poesía.



página de la *Encyclopædia Britannica*<sup>36</sup>, que contiene una introducción de gran calidad, un apartado dedicado a los principales trabajos de Sidney, gracias al cual el lector accede a una visión aún más rigurosa y detallada. Necesaria, por supuesto, para cualquier trabajo de investigación. También la página *eNotes* es muy aprovechable. Contiene materiales sobre la biografía del autor y sobre su producción; termina con un resumen y una detallada bibliografía en la que ha empleado entre otros a autores que uso en esta tesis como Buxton y Hamilton. Además, le acompaña un apartado sobre ensayos críticos con asuntos tan variados e importantes como la corte isabelina, el protestantismo, el poeta de la corte, *Astrophel and Stella*, el uso de la retórica, el petrarquismo y la respuesta de la crítica. Tras esto, la sección “Otras formas literarias” en donde se habla de otras obras del autor.

Llegados a este punto, debo admitir que siento especial predilección por la página *Luminarium: Anthology of English Literature*. Una guía y antología completa de la literatura inglesa de la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVII, la Restauración y el siglo XVIII; y, además de los apartados ya mencionados en otros soportes, nos aporta una gran cantidad de material que es de gran valor, y de particular variedad. Principalmente porque se alimenta de todo tipo de estudios o análisis. De manera que, como se detalla en la propia página, en concreto en el apartado dedicado a los ensayos, estamos ante libros, disertaciones, tesis doctorales, trabajos de licenciatura e incluso ensayos de estudiantes, que forman un amplio abanico de enfoques y análisis que aportan más claridad a Sidney y el estudio de su obra. Y así también sucede con la *Wiley Online Library* compuesta por publicaciones periódicas científicas editadas por Wiley-Blackwell.

Y, por último, el índice de materias, que espero que constituya un medio manejable para el acceso rápido a los distintos contenidos y datos relevantes de este trabajo.

---

<sup>36</sup> Como se sabe, es la enciclopedia en inglés más antigua. En 2012, sus editores tomaron la decisión de dejar de imprimirla en papel para centrarse en la edición web. La actual edición se divide en tres partes: la *Micropædia* (compuesta por 12 volúmenes de artículos cortos) para una búsqueda rápida, la *Macropædia* (17 volúmenes de artículos largos) y una *Propædia* (un único volumen), cuyo esquema explica una materia concreta y sirve para encontrar otros artículos más detallados.



## SOBRE PHILIP SIDNEY Y SU PRIMERA *ARCADIA*

Nor so ambitious am I, as to frame  
 A nest for my young praise in laurel tree:  
 In truth I swear, I wish not there should be  
 Graved in mine epitaph a Poet's name.

*Astrophil and Stella*, 90, 5-8.

Una adecuada contextualización y presentación analítica del objeto de estudio siempre se hace necesaria, en especial cuando se tratan autores y obras lejanas en el tiempo. Esto es lo que me propongo en esta sección, en la que me acerco a la biografía del joven Sidney y al ideario y características de la Inglaterra isabelina, porque esto nos proporciona luz y respuestas para distintos hechos y posiciones. Sin duda alguna, los textos son parte de la cultura en la que se producen, como también lo son las personas que los escribieron y que reciben la influencia de distintos niveles, que los afectan en mayor o menor medida. A estos niveles —especialmente al cultural, al político y al religioso— me quiero acercar en esta ocasión porque poseen un especial protagonismo. La vida de Sidney comprende tres periodos de distinto signo y extensión; el primero de ellos, de manifiesto carácter formativo, se abre con su nacimiento y llega hasta el año 1575, en que regresa de su viaje europeo; luego, de 1575 a 1584, se da un periodo de nueve años en el que lleva a cabo su producción literaria; y finalmente viene la última parte, la más corta de las tres, que va de noviembre de 1585, en que es nombrado gobernador del puerto holandés de Flushing, hasta su muerte en octubre del año siguiente, un año escaso dedicado a la vida militar y la guerra. En esta ocasión yo no voy a cubrir toda la andadura vital del autor, sino que me aproximo de manera breve a la primera etapa de su existencia y también considero los años iniciales de su segunda etapa, más o menos hasta 1580, que es cuando concluye su primera *Arcadia*, en unos años en los que su producción literaria comienza a tomar cuerpo.

Como es de esperar, en este capítulo la mayor parte de la atención la focalizo en la obra, para profundizar en los rasgos particulares y en los aspectos más relevantes, como la estructura, los personajes, las ideas y el estilo, entre otros.

## 2.1 LA CREACIÓN DE UN JOVEN ESCRITOR

*The Countess of Pembroke's Arcadia*<sup>37</sup> es una pieza narrativa que, según parece, Sidney comienza a escribir después de regresar de una misión diplomática en Praga ante el emperador Rodolfo en junio de 1577. En ese entonces cuenta veintidós años y pasa una larga temporada con su hermana Mary, la condesa de Pembroke, con la que tiene una relación muy especial y con la que comparte el amor por la literatura, aunque sus gustos literarios son diferentes. En la residencia de Mary, en Wilton, cerca de Salisbury, se daban cita algunos intelectuales, se hablaba de todo tipo de cuestiones literarias y se leían y comentaban las obras de la época. Estas estancias en Wilton House están muy ligadas a la producción literaria de Sidney. No sabemos a ciencia cierta qué es lo que le mueve a idear la creación de su primera *Arcadia* y en algún momento se ha apuntado que, dado el gusto que Philip y Mary tenían por los romances, no es impensable que, en sus inicios, la *Arcadia* haya sido un entretenimiento ideado por el autor para llenar su estancias en Wilton y que su hermana lo animara a convertir el proyecto en realidad, tal y como se refleja en el prólogo-dedicatoria de la obra; lo cierto es que, tres años más tarde, en el verano de 1580, ya la ha terminado y comienza a circular en manuscrito.

Esta pieza narrativa es la obra de un joven escritor, pero también se trata de un autor que tiene una manifiesta preeminencia social y una exquisita formación. Ha nacido en el seno de dos de las familias más influyentes y poderosas de la Inglaterra del momento. Su padre, Sir Henry Sidney, es uno de los hombres de confianza de la corte, como se puede ver en los distintos puestos de responsabilidad que llega a desempeñar; su madre, Mary, es una Dudley, hermana de los condes de Warwick y Leicester, que tienen, especialmente el segundo, un destacado peso político. A ello hay que añadir la preeminencia de dos de los tíos políticos de Philip, que son los condes de Huntingdon y de Sussex, respectivamente casados con Catherine Dudley y Frances Sidney. Una prueba del poder y de la preeminencia de la familia de nuestro escritor la tenemos en el hecho de que entre los que lo apadrinan se

---

<sup>37</sup> Manejo la edición de Katherine Duncan-Jones. Véase SIDNEY 1994. Todas las citas remiten a esta fuente. Esta edición sigue la de J. Robertson (1973) que se hace a través de un cuidadoso cotejo de los

encuentra el propio rey Felipe, que por aquel entonces no ostentaba la corona de España, pero sí la de Inglaterra e Irlanda por su matrimonio con María Tudor y que con gestos como este quiere atraerse a la nobleza británica.

Dos hechos, el de ser primogénito y el de formar parte de los Sidney-Dudley, van a dirigir su formación, como es de esperar, hacia una completa educación en el clasicismo, las artes militares y la diplomacia. Ingresa en Shrewsbury School poco antes de cumplir diez años y allí va a estar tres años dedicado a la lectura de los clásicos, a aprender francés y a conocer las ideas calvinistas. Luego, en 1568, comienzan sus años universitarios en Oxford, donde profundiza en el estudio de los autores grecolatinos, de la lógica y la retórica y donde va a estar hasta la primavera de 1571, momento en el que una epidemia llevó a suspender todas las actividades de la Universidad y Sidney deja la ciudad sin graduarse<sup>38</sup>. Viene luego, de 1572 a 1575, su viaje a Europa como miembro de una misión diplomática y en el que visita Francia, Alemania, Austria, Polonia, Hungría e Italia. Ello le va a permitir al joven Sidney no solo ampliar su competencia en latín y francés y aprender italiano y español, sino también conocer de primera mano la realidad política, económica y social de los países que visita y, sobre todo, acercarse a los debates filosóficos, ideológicos y culturales del momento, a la producción artística y a la creación literaria. Cuando, a comienzos de junio de 1575, Sidney regresa a Inglaterra, lo hace con una sólida y completa formación política y cultural<sup>39</sup>.

Tras su vuelta, durante los siguientes meses permaneció cerca de la corte porque sus aspiraciones eran servir a su país en los asuntos internacionales y en 1577 se le confía una misión diplomática en Alemania, con el objetivo de obtener las adhesiones de los príncipes alemanes para la organización de una Liga Protestante que le plantara cara al expansionismo español en el continente, pero la reina tenía otros puntos de vista sobre los inconvenientes que supondría enfrentarse a la corona española al aliarse con los príncipes protestantes alemanes. Después de esta misión se abre un periodo de inactividad en el que no se le confía ninguna misión diplomática, pero Sidney continuó asistiendo a la corte, aunque no lo hace de la misma forma que con anterioridad. Ahora quiere tener más tiempo para leer, para ampliar su conocimiento de la ciencia y el arte, para tener debates con otras personas cultivadas sobre literatura, filosofía y otras materias. Esta llamada que siente por el estudio y la vida intelectual también lo lleva a escribir, una actividad que

---

diez manuscritos que han sobrevivido y teniendo como texto base el manuscrito de St. John's College, Cambridge.

<sup>38</sup> DUNCAN-JONES 1991: 1-62; RINGLER 1962: xvi-xx; y WILSON 1950: 17-44.

inicia en 1577, y que va a tener una espléndida repercusión en las letras del momento<sup>40</sup>. Los primeros escauceos poéticos se dan como resultado de su viaje de 1572 a 1575, seguramente versos experimentales en los que sigue las medidas clásicas; una vez de regreso, en los primeros momentos sus composiciones son ocasionales, pero cada vez más frecuentes y de mayor calado, como el *Dialogue betweene two shepherds*, representado en Wilton o su composición para celebrar el aniversario de la subida al trono de la reina y en la que él aparece como Philisides. La pieza más destacada de estos momentos es la égloga *The Lady of May*, de mayo de 1578, representada con ocasión de la visita de la reina a la casa de Leicester en Wanstead. Su nuevo proyecto —un romance donde la pastoral y lo heroico se combinan con una apreciable carga didáctica— es mucho más exigente.

La primera versión de *The Countess of Pembroke's Arcadia* nos pone delante el trabajo literario de Sidney en los últimos años de la década de 1570. Son años formativos en los que toma contacto con diferentes posiciones y puntos de vista sobre la literatura. Ya me he referido al círculo de intelectuales que se reunía en Wilton House, la residencia de la condesa de Pembroke. A este grupo de Wilton hay que añadir otro círculo, sin duda de más calado, que es el “Areópago”, así llamado por Spenser, que estaba compuesto por Sidney, Edward Dyer, y Spenser, y que se reunía en Leicester House en Londres durante 1579 y 1580. También la lectura de esta primera *Arcadia* refleja que el autor afronta el proceso creativo, con toda la seriedad y toda la responsabilidad, no hay más que ver la complejidad y la originalidad de la estructura y la interrelación entre cada una de las partes que forma la pieza. Además de esto, la circulación en manuscrito revela el escaso valor que le daba a la comercialización de la literatura, una posición que va a hacer que gran parte de sus escritos se divulgaran en manuscrito y que ninguno de ellos aparezca impreso hasta después de su muerte.

Esta primera *Arcadia* va a recibir una profunda reformulación y a ella me tengo que referir aunque sea de forma breve. Este proceso de revisión y de rediseño comienza entre 1582 y 1584, y su resultado es la conocida como *New Arcadia*, que no terminó. Parece ser que el origen de esta revisión de la primera *Arcadia* tiene que ver con los estudios que hizo para su *Defence of Poetry*. La *New Arcadia* es un intento de convertir un romance en una épica en prosa que debería tener la complejidad unificada y la dignidad que los aristotélicos del Renacimiento proponían. Al revisar su *Arcadia*,

<sup>39</sup> DUNCAN-JONES 1991: 63-85; RINGLER 1962: xx-xxiii; y WILSON 1950: 45-61.

<sup>40</sup> DUNCAN-JONES 1991: 86-167; RINGLER 1962: xxiv, xxvii-xxviii; y WILSON 1950: 114-134.

Sidney va más allá de los límites de la pastoral porque trata cuestiones e ideas que el trabajo anterior apenas había insinuado. Ahora descarta poco del material original y lo utiliza en nuevos contextos, altera el método de presentación, introduce complicaciones considerables y añade material nuevo, tanto que las nuevas porciones son en sí mismas más extensas que el conjunto de la versión anterior<sup>41</sup>. Además, el elemento ético y didáctico se acentúa manifiestamente, al igual que las convicciones religiosas se hacen más patentes, con lo que estamos ante una obra que en alcance e intención constituye un paralelo de *The Faerie Queene*<sup>42</sup>.

Como ya se ha dicho, Sidney no vivió para completar su nuevo proyecto narrativo. Cuando muere solo había terminado dos libros y parte de un tercero. Bajo la supervisión de Fulke Greville y con la colaboración de Matthew Gwinne y John Florio, esta versión revisada e inacabada se publica en 1590<sup>43</sup>, algo que el propio Sidney con toda seguridad no hubiera hecho; en esta edición se añade una división en capítulos y las numerosas erratas reflejan un proceso de composición poco cuidado; tres años más tarde la condesa de Pembroke publica otra edición<sup>44</sup> que consistía en la nueva versión, con la historia completada de acuerdo con el texto de la primera, para lo que hizo algunas enmiendas a las partes de la obra anterior que incluyó. Además de arreglar los nombres y las referencias según la versión revisada, suprimió los episodios menos edificantes: la escena donde Pyrocles consume su amor con Philoclea se cambió por una en la que los dos pasan la noche de forma casta, y además se omitió el intento de violación de Musidorus a Pamela. El propósito de estos cambios no era otro que acercar el comportamiento de los príncipes a la armonía que caracterizaba los roles más heroicos que Sidney les había asignado en la *Arcadia* revisada. A este respecto, los especialistas actuales se inclinan a pensar que la condesa de Pembroke siguió las propias instrucciones de Sidney o que, al menos, las cumplió<sup>45</sup>. La edición de 1593 presenta un corte en la historia entre el final de la nueva versión y el comienzo del tercer libro, y para solventarlo Sir William Alexander escribió un pasaje de unión que apareció

<sup>41</sup> DUNCAN-JONES 1991: 260-266.

<sup>42</sup> WILSON 1950: 135-155.

<sup>43</sup> *The Covntesse of Pembrokes Arcadia*, written by Sir Philippe Sidnei, London, printed for William Ponsonbie, Anno Domini, 1590.

<sup>44</sup> Cinco años más tarde se produce una segunda edición de esta versión completada por la condesa de Pembroke, en este caso con la edición de otros trabajos de Sidney: *The Covntesse of Pembrokes Arcadia*. Written by Sir Philip Sidney Knight. Now the third time published with sundry new additions. London, imprinted for William Ponsonbie, Anno Domini, 1598. Sobre la diferencia entre ambas *Arcadias* y las circunstancias de las ediciones de 1590 y 1593, véase DAVIS 2004; ALEXANDER 2006: 1-55, 88-89; y SKRETKOWICZ 1986.

<sup>45</sup> DEZUR 2013: 74-81.

en la quinta edición de 1621 y en ediciones posteriores. Esta versión editada por la condesa de Pembroke, aunque ha sido durante mucho tiempo la que se ha divulgado, es obviamente una improvisación, sin duda menos satisfactoria que la *Old Arcadia* o la revisión incompleta. Sin embargo, esta edición de 1593 ha sido uno de los libros más leídos y queridos de toda la literatura inglesa<sup>46</sup>. De hecho, en el siglo XVII salieron trece ediciones, dos secuelas, e incontables imitaciones, además de ser traducida a los principales idiomas europeos. Todos los isabelinos cultivados leyeron la *Arcadia*, y los escritores encontraron en ella una importante fuente de inspiración. Un ejemplo es la obra anónima isabelina *Mucedorus*. También se llegó a decir que el mismísimo rey Carlos I pronunciaba frases del libro mientras subía al patíbulo para ser ejecutado. Aunque de lo que no hay duda es de lo mucho que aportó a Shakespeare, que tomó elementos para, por ejemplo, *King Lear*<sup>47</sup>, *As You Like It*, *A Midsummer Night's Dream*<sup>48</sup>, *The Winter's Tale*<sup>49</sup>, y *Henry V*<sup>50</sup>. También Spenser encontró en la *Arcadia* una gran ayuda al elaborar *The Faerie Queene*<sup>51</sup>. Y así una larga nómina de autores y obras hasta nuestro tiempo. Al mismo tiempo, la *Arcadia*, por su manejo del personaje, el motivo y el aspecto moral contribuyó a su sucesor en el género narrativo, la novela moderna, especialmente en escritores como Defoe, Richardson y Fielding<sup>52</sup>. A lo largo de los siglos XVIII y XIX su popularidad va a decaer de forma manifiesta, seguramente por la propia naturaleza del texto, esto es, la apreciable discontinuidad que presenta y también por su extensión artificial; a ello hay que añadir que los gustos del público lector cambian con el tiempo y los romances renacentistas dejan de tener atractivo. Las valoraciones que de la obra hacen Horace Walpole, William Hazlitt, Virginia Woolf y T. S. Eliot ilustran bien este cambio<sup>53</sup>.

<sup>46</sup> WRIGHT 1935: 111, 382-383.

<sup>47</sup> DANBY 1952: 17-19, 31-32, 35-36, 46-107 passim, 155-156; MUIR & DANBY 1950: 49-51; y COYLE 1980:140.

<sup>48</sup> RIBNER 1948: 207-208, sugiere que el enredo de los cuatro amantes en las obras de Shakespeare se basa en el galanteo que se ve en *Arcadia* entre Philoclea, Zelmane, Basilius, y Gynecia.

<sup>49</sup> D. YOUNG se refiere al incidente del león y del oso del libro I de *Arcadia* como una fuente para el ataque del oso en *The Winter's Tale*. Véase *The Heart's Forest: A Study of Shakespeare's Pastoral Plays*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1972, 17-22, 75, 77, 80, 115.

<sup>50</sup> S. R. WATSON, "Shakespeare's Use of the *Arcadia*: An Example in *Henry V*", *Notes and Queries* 175 (1938). 364-365.

<sup>51</sup> E. GREENLAW, "Shakespeare's Pastorals". *Studies in Philology* 13 (1916). 122-154. Editado de nuevo en *Pastoral and Romance: Modern Essays in Criticism*. Ed. Eleanor Terry Lincoln. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1969, 83- 107.

<sup>52</sup> J. P. WATT presenta razones justificadas que demuestran que, por ejemplo, Samuel Richardson tomó de *Arcadia* el nombre de la heroína Pamela. Véase "The Naming of Characters in Defoe, Richardson, and Fielding". *Review of English Studies* 25, October, 1949: 322-338.

<sup>53</sup> DUNCAN-JONES 1994. ix-x.



Frente a esto y de modo bien diferente, la primera *Arcadia* tuvo una difusión de distinto signo. Como ya se dijo, circuló ampliamente en manuscrito y en 1588 se produce un intento de publicarla, según lo que se desprende de una carta que Greville le envía a Walsingham para que no permita la salida de una edición desautorizada de esta versión:

Sir: This day one Ponsonby, a bookbinder in Paul's Churchyard, came to me, and told me that there was one in hand to print, Sir Philip Sidney's old *Arcadia* asking me if it were done with your honour's consent...Sir, I am loath to renew his memory unto you, but yet in this I might presume, for I have sent my lady your daughter at her request, a correction of that old one done 4 or 5 years since which he left in trust with me whereof there is no more copies, and fitter to be printed than that first which is so common<sup>54</sup>.

Greville, depositario de las obras de Sidney, en su momento no consideró la primera *Arcadia* de igual mérito que la versión revisada, que es la que se imprime. No sabemos qué criterios tiene en cuenta; a lo que parece consideraba que esta era algo novedoso frente a la original, que sí había circulado en manuscrito y era conocida; o quizás todo se deba al hecho de que en este último caso el autor se la había confiado personalmente y se trataba de un texto bajo su control. Así que la primera *Arcadia* desafortunadamente va a permanecer inédita durante más de tres siglos, hasta que el anticuario Bertram Dobell descubre un manuscrito de 1907, y poco después ya tiene otros dos en sus manos. Han sobrevivido nueve manuscritos, aunque muchos más circularon en su tiempo. En 1926 Albert Feuillerat publica esta primera versión, en la que sigue el “Clifford Manuscript”, en el vol. IV de su edición de *The Complete Works of Sir Philip Sidney* (1912-1926). Esta edición de Feuillerat hace posible disponer de un texto prácticamente desconocido, permite conocerlo y disfrutarlo y abre la puerta a numerosos estudios, como certeramente señala K. Duncan-Jones:

A return to Sidney's original version, which has been possible only since the appearance of Feuillerat's edition in 1926, enables us to discover and enjoy a work which is bursting with young life – whose delight is that, though in a sense ‘old’, it is fresh, innovatory, overflowing with colour and sensation, the vigorous product of ‘a young head’. [...] Far from being ‘old’ in the sense that Virginia Woolf suggested—‘one of those half-forgotten and deserted places where the grasses grow over fallen statues and the rain drips and the marble steps are green with moss’—the earlier *Arcadia* offers a bright, energetic, often jokey world, as brilliant in detail as a Halliard miniature and as assured in structure as a Ben Jonson comedy<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> DUNCAN-JONES 1994: vii.

<sup>55</sup> 1994: x.

Ante estas palabras, quiero destacar que K. Duncan-Jones no exagera lo más mínimo en su valoración de la primera *Arcadia*. Todas y cada una de las características que adscribe a la obra se reflejan en ella.

## 2.2 ESTRUCTURA, ARGUMENTO Y PERSONAJES

Veamos tres elementos de la primera versión de la *Arcadia* que son de especial interés: la estructura, el argumento y el espacio. En relación con el primero de estos elementos, vemos que utiliza como fórmula el uso de la intriga y del disfraz para complicar apreciablemente la acción; una vez que llega a un clímax dentro de esta situación compleja, todo se resuelve favorable y rápidamente mediante un *deus ex machina*. Sidney para ello divide la obra en cinco libros o "actos", que se componen mayoritariamente en prosa, pero que también presentan un importante conjunto de poemas, cincuenta y uno en total; además, entre estos cinco libros se intercalan cuatro grupos de "églogas", que reflejan el tema y el tono de la narración en el punto en que se introducen, alivian la monotonía de la narración de los libros e introducen información sobre el pasado de Pyrocles y Musidorus que es necesaria para la resolución de la obra, formando pequeñas obras pastorales dentro de la estructura general de la pieza<sup>56</sup>. Cada uno de los cuatro grupos de églogas desarrolla una situación y explora un tema y, en lo que se refiere al lenguaje, hay que destacar que se combina el verso —que aquí tiene un protagonismo mucho mayor que en los libros— y la prosa, al igual que se alternan también los tonos, desde el tono narrativo más plano hasta el tono más intimista o lírico. Hay especialistas que piensan que el ser una obra compuesta por cinco libros o actos es un hecho que está lejos de ser casual y piensan que el término "libros" recuerda a los cinco libros de *Troilus and Criseyde* de Chaucer, el único poema inglés al que Sidney alaba sin reservas en su *Defence of Poetry*. También estiman que el otro término "actos" se refiere claramente al teatro y a la estructura de cinco actos de Terencio, aunque reconocen que aquí el modelo inglés es más dudoso. Como posible modelo se apunta *Gorboduc*, la tragedia en cinco actos de Sackville y Norton, la única que Sidney confesó que admiraba<sup>57</sup>. A los rasgos teatrales de la *Arcadia* se refiere también Ringler, que piensa que el propósito de Sidney era conseguir el máximo de variedad y de complicación en una estructura bien articulada

---

<sup>56</sup> Sobre las innovaciones que Sidney introduce en las convenciones de la pastoral, los modelos estructurales que sigue y sobre su reputación como pastoralista, véase STILLMAN 1986: 89-97, 120-124, 139-140, 202-213.

<sup>57</sup> DUNCAN-JONES 1994: x-xi.

y cohesionada y que él lo logra ensamblando los diversos materiales del romance en una estructura teatral, en la que se combinan lo trágico y lo cómico, la prosa y el verso, la pastoral y las historias heroicas. Para Ringler la *Arcadia* es una tragicomedia en cinco actos, con dos líneas de acción de carácter serio —que engloban a los personajes principales— y una trama secundaria de naturaleza cómica, desempeñada por los rudos sirvientes del duque, que se combinan de modo acertado y efectivo. También señala Ringler que se siguen las unidades de tiempo y lugar, como también se tiene en cuenta la típicamente renacentista estructura terenciana de cinco actos, con la presencia de prótasis, epítasis y catástrofe. Ringler destaca de igual modo que, además de darle a la parte narrativa de su obra una estructura teatral, Sidney marcó todavía más la división en actos colocando entre ellos los conjuntos de églogas<sup>58</sup>. Lo que resulta indudable es que la alternancia de libros y grupos de églogas que Sidney emplea es totalmente personal, todo ello dentro de un diseño literario novedoso y original en el que se combinan e intercalan los tonos, los lenguajes y los géneros.

Antes de tocar la línea argumental, quiero detenerme en el prólogo-dedicatoria de la *Arcadia* porque resulta de interés y por ello me permito reproducirlo:

Here now have you (most dear, and most worthy to be most dear, lady) this idle work of mine, which I fear (like the spider's web) will be thought fitter to be swept away than worn to any other purpose. For my part, in very truth (as the cruel fathers among the Greeks were wont to do to the babes they would not foster) I could well find in my heart to cast out in some desert of forgetfulness this child which I am loath to father. But you desired me to do it, and your desire to my heart is an absolute commandment. Now it is done only for you, only to you; if you keep it to yourself, or to such friends who will weigh errors in the balance of goodwill, I hope, for the father's sake, it will be pardoned, perchance made much of, though in itself it have deformities. For indeed, for severer eyes it is not, being but a trifle, and that triflingly handled. Your dear self can best witness the manner, being done in loose sheets of paper, most of it in your presence, the rest by sheets sent unto you as fast as they were done. In sum, a young head not so well stayed as I would it were (and shall be when God will) having many many fancies begotten in it, if it had not been in some way delivered, would have grown a monster, and more sorry might I be that they came in than that they gat out. But his chief safety shall be the not walking abroad; and his chief protection the bearing the livery of your name which (if much much good-will do not deceive me) is worthy to be a sanctuary for a greater offender. This say I because I know the virtue so; and this say I because it may be ever so; or, to say better, because it will be ever so. Read it then at your idle times, and the follies your good judgement will find in it, blame not, but laugh at. And so, looking for no better stuff than, as in a haberdasher's shop, glasses or feathers, you will continue to love the writer who doth exceedingly love you, and most most heartily prays you may long live to be a principal ornament to the family of the Sidneys. Your loving brother, Philip Sidney (3).

<sup>58</sup> RINGLER 1962: xxxvii-xxxviii. Sobre esto véase también PARKER 1972.

Como se puede advertir, el autor le resta importancia a su creación e incluso habla de sus errores y se disculpa por ello; para algún especialista, esta posición de Sidney con respecto a su creación es una clara muestra de la *sprezzatura* que se espera en un verdadero cortesano<sup>59</sup>, pero parece tratarse de una pose retórica, de una especie de *captatio benevolentiae*, más que otra cosa. Estamos, sin duda, ante la obra de un joven escritor, pero en este caso, su actitud y su formación no permiten que su juventud sea un demérito para su creación. La obra refleja, en su estructura y en su contenido, las numerosas lecturas del autor, muy bien aprovechadas y adaptadas, pero lo que es verdaderamente relevante es la forma madura y personal que Sidney refleja en la obra, que es, sin duda alguna, un trabajo genuino con una estructura cuidadosamente diseñada y que, objetivamente hablando, no admite los términos con que su autor lo describe.

La historia principal se refiere a Basilius, rey de Arcadia, que al desear conocer con certeza lo que le depara el futuro, viaja a Delfos para consultar el oráculo y es castigado por su insolencia. El oráculo dice que la hija mayor de Basilius será raptada “y sin embargo no se pierde”; que su hija menor va a abrazar un amor poco natural; que él mismo cometerá adulterio con su propia mujer, y que esta será acusada de su asesinato. Por último, que una potencia extranjera se sentará en su trono, y todo esto en el plazo de un año. Para escapar de estas amenazadoras y oscuras profecías, Basilius abandona sus responsabilidades y las deja en manos del general Philanax y otras personas seleccionadas y, de manera secreta, se va a un retiro solitario en el campo. Lleva consigo a su esposa, Gynecia, y sus dos hijas, Pamela y Philoclea, sin otros criados que un pastor analfabeto llamado Dametas, su esposa (Miso) y su hija (Mopsa), igual de iletradas y brutas que el cabeza de familia, y cuyo trabajo consiste en vigilar a las princesas y mantener a distancia a todos los posibles pretendientes. Este comportamiento de Basilius, como es de esperar, precipita los hechos que llevan al cumplimiento íntegro del oráculo.

Dos jóvenes héroes, Musidorus y Pyrocles, en medio de un largo viaje, llegan a Arcadia. Desde el principio, el país es descrito como un paraíso, como el *locus amoenus* de los poetas clásicos. Pyrocles ve la pintura de la princesa Philoclea y se enamora, pero se ve obligado, por las medidas de Basilius, a disfrazarse de amazonas y a cambiar de nombre. Poco a poco, Sidney nos introduce en el mundo bucólico y podemos ver muchas referencias de la tradición pastoril. Una de estas es que los personajes son

---

<sup>59</sup> McCoy 1979: 37.

pastores. Conviene recordar que Basilius ahora vive en un lugar solitario en el campo, y él y su familia lo hacen siguiendo las costumbres del lugar; los siervos de Basilius son pastores también; además, están los “disfraces” de Pyrocles y Musidorus. Otra convención es la necesaria presencia del amor, que es la máquina que impulsa los actos de los hombres; es lo que obliga a Pyrocles a permanecer en Arcadia y buscar a su amada Philoclea. Igualmente, resulta importante prestar atención al tono triste de los discursos y las canciones de los enamorados; siempre están sollozando, suspirando, lamentando su situación con lágrimas y palabras melancólicas; caminan lentamente, como si estuvieran perdidos, sin ningún objetivo; pensativos y distraídos, miran al cielo o al suelo.

Pyrocles, disfrazado como la amazona Cleophila, y Musidorus caminan hasta el solitario y deshabitado lugar donde Basilius está viviendo. Musidorus aguarda mientras la amazona se acerca a la residencia de Basilius y conoce a Dametas, que trata de expulsarla del lugar, pero no tiene éxito porque Basilius la ve, se queda fascinado con ella y la acepta. También hay cambios en Musidorus, que ahora está vestido como un pastor y enamorado de Pamela. Ha decidido disfrazarse porque es la mejor manera de conseguir su objetivo, y por eso acuerda con un pastor llamado Menalcas cambiar sus vestidos, y también aprende de este cómo viven y se comportan los pastores; al igual que llega a conocer sus ejercicios, pasatiempos y églogas. Pyrocles y Musidorus están en la misma situación, su meta es similar. Una vez en la residencia de Basilius, Musidorus explica que su nombre es Dorus, que es un hermano menor del pastor Menalcas, que había sido enviado a Atenas por su padre para aprender un poco más de astucia para superar a las églogas de sus compañeros pastores, que su hermano Menalcas está muerto, y que en su lecho de muerte le ha encargado buscar el servicio de Dametas. Con esos antecedentes, Dametas lo acepta como su sirviente.

Gynecia, con sus dos hijas, Cleophila y los pastores Dorus y Dametas entran en un prado destinado a los pasatiempos. Esperan allí, bajo uno de los árboles, cuando un león y una osa aparecen. Los pastores huyen en todas direcciones, pero Cleophila saca su espada y mata al león. En este punto sabemos que Gynecia está enamorada de Cleophila, porque desde el primer momento en que la ha visto, su corazón le dice que es un hombre disfrazado por alguna razón, y su valiente lucha contra el león es una prueba de que ella tiene razón. Entonces, antes de ir a descansar, Cleophila pregunta si pueden ver, a la luz de las antorchas, algunos pastorales y pasatiempos que la inesperada llegada

del león y la osa había interrumpido; y así se hace y de este modo termina el primer libro.

Sigue el primer conjunto de églogas, que Sidney dispone, como ya se dijo, para introducir una variación en el desarrollo de la línea narrativa y para aportar otros materiales y temas subsidiarios. En este caso, el tema genérico de la sección es las penas del amor no correspondido<sup>60</sup> y las palabras iniciales son para explicar la naturaleza de las diversiones de los pastores de Arcadia y, en especial, sus églogas:

The manner of the Arcadian shepherds was, when they met together, to pass their time, either in such music as their rural education could afford them, or in exercise of their body and trying of masteries. But, of all things, they did especially delight in eclogues; wherein sometimes they would contend for a prize of well singing, sometimes lament the unhappy pursuit of their affections, sometimes, again, under hidden forms utter such matters as otherwise were not fit for their delivery. Neither is to be marvelled that they did so much excel other nations in that quality since, from their childhood, they were brought up unto it, and were not such base shepherds as we commonly make account of, but the very owners of the sheep themselves, which in that thrifty world the substantiallest men would employ their whole care upon. And when they had practised the goodness of their wit in such sports, then was it their manner ever to have one who should write up the substance of that they said; whose pen, having more leisure than their tongues, might perchance polish a little the rudeness of an unthought-on song. But the peace wherein they did so notably flourish, and especially the sweet enjoying of their peace to so pleasant uses, drew divers strangers, as well of great as of mean houses, especially such whom inward melancholies made weary of the world's eyes, to come and live among them, applying themselves to their trade: which likewise was many times occasion to beautify more than otherwise it would have been this pastoral exercise (50).

Los pastores muestran sus habilidades en los saltos, las cabriolas, el baile y el canto. Lalus, uno de los mejores cantantes entre ellos, comienza y se atreve a desafiar a Dorus. Ambos cantan sobre el amor y sobre sus amadas y a esto sigue la intervención de Geron y Dicus, en la que se da una visión muy negativa de Cupido. Como se puede ver, el autor alterna constantemente el tono y la dirección de las composiciones, ofreciendo diferentes posiciones y situaciones. Luego viene la intervención de Histor, que cuenta las andanzas de un noble ibero llamado Plangus y que contiene la historia de Erona, la única hija del rey de Lidia. Tras esto se producen más intervenciones, como la de Geron, Philisides e Histor, la de Geron y Mastix, para terminar con versos de Dorus y Cleophila y que luego lo hacen conjuntamente.

El segundo libro se abre con los pensamientos de Gynecia en relación con su nueva pasión, la amazona. La duquesa está realmente preocupada porque se ve

---

<sup>60</sup> RINGLER 1962: xxxix, y STILLMAN 1986: 102-116.

arrastrada a la infamia y al pecado; sabe que está loca de amor, pero también se nota que está muerta de celos porque ve cómo la amazona mira a su hija Philoclea. Un día le declara su amor a Cleophila, revelándole también que tiene claro que bajo el disfraz hay un hombre. Luego le toca el turno a Basilius, que cae de rodillas ante la amazona y le confiesa sus sentimientos. El desconcierto reina ahora en la mente de Cleophila; no sabe qué hacer con toda aquella cantidad de amor que la envuelve: Gynecia la quiere como hombre y Basilius como mujer; pero ella únicamente tiene ojos para Philoclea, que ya entonces siente un fuerte afecto por Cleophila y quiere estar con ella en todo momento. Las mismas amarguras que hemos visto en la amazona también se dan en Dorus. Por esta razón, no pierde la ocasión de demostrarle a Pamela que es un sirviente solícito y amable, pero no ha tenido la oportunidad de hablarle de sus sentimientos por la estrecha vigilancia que la rodea. Un día aprovecha la ocasión y le cuenta la historia del príncipe griego Musidorus. Nacido en Tesalia, su padre murió cuando él era un niño y, por eso, su tío, el rey de Macedonia, lo llamó a Bizancio juntamente con su primo. Ambos acudieron, pero vientos contrarios los desviaron de su rumbo hasta las costas de Arcadia y allí conoció la belleza celestial reunida en la hija mayor del duque. También le dice que para acercarse a ella, por las prohibiciones de Basilius, se disfrazó de pastor para tener libre acceso al lugar donde residía. Este relato aviva el amor en Pamela, porque se ha dado cuenta de que la historia de Dorus no es ficticia, sino que es la historia de su vida y que, por supuesto, Dorus no es un simple pastor, sino que es un hombre de noble cuna. Mientras tanto vemos que las amarguras de Philoclea continúan; los nuevos sentimientos que anidan en su pecho han roto su paz; su corazón está lleno de un ardiente deseo. Al mismo tiempo, el narrador ha introducido el ruido de una multitud de voces. Cleophila, a quien nunca abandona el coraje, desenfunda su espada y acorrala a los villanos. Enterado de lo sucedido, Basilius se viste con una vieja armadura y sale a demostrar su autoridad y a poner su vida en peligro. Cleophila, mientras tanto, le dice a su madre que no se inquiete. Dorus, que ha escuchado el estruendo de los villanos, se acerca. El narrador hace un inciso para explicar dónde se encontraba Dorus antes de ver a los villanos y pensando que Pamela podía estar en peligro, se armó con su bastón de pastor, y pidió a Philisides y al resto de los pastores que siguieran su ejemplo. Dorus, armado con su bastón y con la ayuda de Philisides y otros pastores, remata a los villanos. El narrador explica que el causante de que estos villanos estuviesen tan alborotados no es otro que el vino, y menciona al dios Baco, que, siendo concebido en una tormenta, tiene un carácter revuelto y discutidor. Fue Baco, de acuerdo con el

narrador, quien con su trompeta hizo sonar la alarma, pues ésta es la manera en que los arcadios anuncian la natividad del príncipe, la cual solemnizan organizando un banquete. El pueblo de Phagona, situado a poca distancia del retiro del duque, se aprovecha de la vida solitaria de Basilius para celebrar su cumpleaños con mucho vino. Los habitantes de Phagona mezclan en sus conversaciones la vida privada con la pública y consideran ignorante a todo aquél que no expresa su opinión; cuando, en medio del jolgorio y embriagados por el vino, la figura del duque apareció en sus conversaciones, todos desaprobaron la medida que había tomado de vivir retirado, concluyendo que Basilius los desdeñaba y que, habiendo dejado de lado a su pueblo, no podía considerársele un duque. Entonces, algunos de los habitantes más innobles de Phagona comenzaron a decir que una mujer extraña había poseído al príncipe y a su gobierno. Los habitantes de Phagona se preguntaban qué necesidad había de temer al enemigo extranjero si había destronado Arcadia y se lo había llevado todo; también se preguntaban por qué el duque no se deshizo de Arcadia si tan odiosa le resultaba. Puesto que el país es de ellos y el gobierno está adherido a otro país, los habitantes de Arcadia tomaron una decisión: liberar al duque de manos extranjeras y liberarse ellos mismo del duque. Los habitantes de Phagona, a los que no hay título que asombren, se consideran los primeros en llevar a cabo aquello que todos los arcadios están deseando. Esta decisión se apodera de sus mentes de tal forma que el banquete se convierte en una batalla, las alegrías del vino en una cólera sangrienta, y las alabanzas al duque en amenazas monstruosas. Ciegos de cólera, los hombres de Phagona no saben qué armas coger y agarran todo lo que les sale al paso: espadas, horquillas, rastrillos, asadores, jarras de vino:

These words being spoken, like a furious storm presently took hold of their well inclined brains. There needed no drum where each man cried; each spake to other, that spake as fast to him; and the disagreeing sound of so many voices was the only token of their unmeet agreement. Thus was their banquet turned to a battle, their winy mirths to bloody rages, and the happy prayers for the duke to monstrous threatening his estate; the solemnizing his birthday tended to the cause of his funerals. But as rage hath (besides his wickedness) that folly that, the more it seeks to hurt, the less it considers how to be able to hurt, they never weighed how to arm themselves, but took up everything for a weapon that fury offered to their hands: some swords and bills; there were other took pitchforks and rakes, converting husbandry to soldiery. Some caught hold of spits, things serviceable for the lives of men, to be the instruments of their deaths; and there wanted not such which held the same pots wherein they had drunk to the duke's health to use them (as they could) to his mischief. Thus armed, thus governed,



adding fury to fury and increasing rage with running, they went headlong towards the duke's lodge, no man in his own heart resolved what was the uttermost he would do when he came thither. But as mischief is of such nature that it cannot stand but with strengthening one evil by another, and so multiply in itself till it comes to the highest, and then fall with his own weight, so to their minds once past the bounds of obedience more and more wickedness opened itself, and they which first pretended to succor him, then to reform him, now thought no safety to themselves without killing him (112-113)

Luego viene el segundo conjunto de églogas<sup>61</sup>. El tumulto de los habitantes de Phagona da pie a que los pastores más honestos inicien sus pastorales ese mismo día, al ritmo de una danza que definen como una refriega entre la Razón y la Pasión. Siete pastores llamados razonables se juntan y otro tanto hacen los siete pastores denominados apasionados, acompañando sus voces con el ritmo de los pies y de los instrumentos que sostienen en sus manos. Un pastor razonable comienza por tachar a los apasionados de viles rebeldes y les pide que se rindan ante su amo, la Razón; los apasionados le contestan que la Razón es un tirano. Se establece entonces un diálogo entre ambos grupos, con intervenciones cortas y alternadas, en torno al poder de la Razón sobre la Pasión. De acuerdo con los pastores apasionados, la Razón no tiene voluntad, carece de alegría y es tirana porque no da libertad a la Pasión, consideran que la Pasión te invita a saborear las dulzuras de la vida, que es fuerte porque debilita a la Razón y que es igualmente pacífica, por lo que no requiere de la calma de la Razón; los pastores razonables, por el contrario, piensan que la Razón está unida a la naturaleza del ser humano y te muestra, con sus ojos, los males a los que te arrastra la Pasión, que es ciega y conduce a la muerte, opinan que la Pasión es una locura y una debilidad, pues carece de la fuerza de la Razón, que conlleva la paz, y dicen que la razón es fuerte pero no guerrera; aunque no salga vencedora, su causa es justa y la Pasión se rinde ante ella con un solo golpe. Ambos grupos continúan con similares argumentos hasta el final de la intervención. Los pastores se dirigen al duque para que les dé su parecer y Basilius los alaba de acuerdo con el gusto de Cleophila, que solo tiene ojos y mente para su amada Philoclea, que también observa a la amazona pese a ser consciente de los celos de su madre. El pastor Dicus, que le ha tomado una gran simpatía a Dorus, quiere probar su ingenio en una égloga. Luego les toca el turno a los pastores Nico y Pas, con Dicus como árbitro; se trata de una intervención de carácter cómico, para establecer una

---

<sup>61</sup> RINGLER 1962: xxxix; y STILLMAN 1986: 120-132, 203-205.

alternancia entre la que precede y la que sigue. En esta, *Histor* hace tres voces: la suya, la de *Plangus* y la de *Boulon* y luego cuenta las hazañas de los príncipes *Pyrocles* y *Musidorus* después de dejar a *Erona*. A continuación viene la égloga del pastor *Philisides* y el eco, seguida de unos versos y *Cleophila* y otros de *Basilus* y *Dorus*, que ponen punto final a los entretenimientos de la jornada.

El libro tercero se abre con una conversación entre *Dorus* y *Cleophila*. *Dorus* está desesperado y cree que debe hacer algo. Quiere irse y llevarse a *Pamela*. Después tiene lugar un encuentro entre *Cleophila* y *Basilus*, que no cesa en sus muestras de acercamiento y halagos. *Cleophila* descubre una cueva cercana a la residencia de *Basilus* y allí se sienta a cantar sus lamentos. Está ahí cuando se le acerca *Gynecia*, llena de pasión; primero ruega y luego amenaza de forma contundente con descubrir la verdadera identidad de la amazona y consecuentemente el imperdonable engaño del que han sido objeto el duque y su familia. *Cleophila* está especialmente preocupada. Si rechaza a *Gynecia* se expone a las impredecibles consecuencias que el enfado y el odio producirían en ella. Por otra parte, no puede aceptarla dados los fuertes sentimientos que tiene por *Philoclea*. Es preciso planear o idear algo definitivo para contrarrestar o atenuar la fuerte pasión de la duquesa. Todo se complica con la propuesta de *Basilus* de regresar a la corte y con la determinación de *Dorus*, que pretende llevarse a *Pamela* y regresar trayendo una escuadra que permita que *Cleophila* tenga la mano de *Philoclea* por las buenas o por las malas. Después de mucho pensar la amazona determina que la solución está en aceptar a *Gynecia* y a *Basilus*. Así podrá llegar a los brazos de *Philoclea*.

*Dorus* ha comenzado a poner su plan en marcha. Tiene el consentimiento de *Pamela*, busca caballos y en un puerto cercano alquila una embarcación, pero queda el punto principal: burlar la vigilancia de *Dametas*, *Mopsa* y *Miso*. Conseguido esto, los dos amantes parten. El corazón de *Pamela* se debate entre la incertidumbre de esta aventura, que la aleja de su familia y de lo que conoce, y el amor que siente por *Dorus*. Desde los primeros momentos del viaje reina la armonía y el amor; llegan a un bosque y ahora se llaman *Pamedorus* y *Musimela*; cantan, entonan versos. Al final, *Pamela* se duerme en los brazos de *Musidorus*. El narrador se detiene con todo detalle en la belleza de *Pamela* y en destacar la fuerte atracción que siente *Musidorus*, que al final decide aprovecharse de la situación y no esperar al momento en que *Pamela* sea su mujer legal. Va a comenzar a hacerlo cuando irrumpen en el lugar una docena de rufianes armados y con apariencia de salvajes.

El hilo narrativo sigue ahora con Cleophila, que está determinada a rebajar de alguna manera la pasión de Gynecia. Habla con ella, y le reconoce que él es un hombre y príncipe y que además está enamorado de Philoclea. Luego explica que el disfraz de amazona viene de un viaje que hizo dos años antes al país de las Amazonas; allí probó con éxito su valor, hasta que en presencia de Senicia es desafiado por una amazona que lo derrotó. Como resultado juró que iría vestido de amazona hasta que le saliera la barba. La duquesa se disculpa y reconoce que su actuación ha sido guiada en todo momento por el amor. Se insinúa a Cleophila y esta le promete que se verán a solas dentro de muy poco. Cleophila sabe que tiene que saciar los deseos de Gynecia, pero sin satisfacerlos en realidad y, para ello, tiene que poner todos los sentidos. Philoclea, por su parte, está muerta de celos y desesperación porque ve cómo su madre intenta acercarse a Cleophila y cómo esta trata a su madre con atenciones y dulzura. Al comprobar que Philoclea rehuye su presencia, Cleophila decide precipitar los acontecimientos y para ello cree que la cueva es el mejor lugar. Lo tiene todo pensado. Le dice a Basilius y Gynecia que se retira unos días a la cueva, para practicar ciertas devociones religiosas tradicionales en su país. Su cama se lleva al lugar y la amazona pone en marcha sus planes. Cita allí a Gynecia, que llega y se acuesta, esperando a Cleophila. También Basilius hace lo mismo. Se prepara y se acuesta con la que piensa que es la amazona. Por supuesto Gynecia se da cuenta enseguida de que esa voz es la de su marido, y la rabia y la desesperación vuelven a su pecho: ¿Cleophila la ha traicionado? ¿Está ahora la amazona con su hija? ¿Cuáles son las intenciones de su marido? Para conseguir respuesta a todas estas preguntas decide tener paciencia y se entrega a Basilius. Una vez que los duques están en la cueva, Cleophila va junto a su amada Philoclea, que lo recibe llena de rabia y confusión, pero al final todo es amor y acercamiento entre ambos.

El tercer conjunto de églogas se dedica a los deleites y los beneficios del amor conyugal<sup>62</sup>. Se abren con el relato de la boda de Lalus y Kala, a la que todos acuden. Por fin Lalus se las ha ingeniado para conseguir la aceptación de su amada, pero todo ha sido el resultado de la constancia y el corazón del pastor:

Lalus, not with many painted words, nor false-hearted promises, had won the consent of his beloved Kala, but with a true and simple making her know he loved her; not forcing himself beyond his reach to buy her affection, but giving her such pretty presents as neither could weary him with the giving nor shame her for the taking. Thus the first

---

<sup>62</sup> RINGLER 1962: xxxiv; y STILLMAN 1986: 137-139.

strawberries he could find were ever in a clean washed dish sent to Kala. Thus posies of the spring flowers were wrapped up in a little green silk and dedicated to Kala's breasts. Thus sometimes his sweetest cream, sometimes the best cake-bread his mother made, were reserved for Kala's taste. Neither would he stick to kill a lamb when she would be content to come over the way unto him. But then Io, how the house was swept, and rather no fire than any smoke left to trouble her. Then love songs were not dainty, when she would hear them, and as much mannerly silence when she would not. In going to church, great worship to Kala, so that all the parish said never a maid they knew so well waited on; and when dancing was about the maypole, nobody taken out but she, and he after a leap or two to show her his own activity, would frame all the rest of his dancing only to grace her. As for her father's sheep, he had no less care of them than his own; so that she might play her as she would, warranted with honest Lalus's carefulness. But if he spied Kala favoured any one of the flock more than his fellows, then that was cherished, shearing him so (when shorn he must be) as might most become him; but while the wool was on, wrapping within it some verses (wherein Lalus had a special gift), and making the innocent beast his unwitting messenger. Thus constantly continuing, though he were none of the fairest, at length he wan Kala's heart, the honestest wench in all those quarters (212).

El primero en iniciar las intervenciones es Dicus, que entona un hermoso epitalamio en el que les pide a todos, desde la madre tierra y el cielo, hasta Himeneo, Pan y Cupido, además de las musas y las ninfas, que colaboren en la felicidad y la unidad de los casados y pide también que no haya lugar para los celos y la infidelidad. Luego Nico y Pas hablan sobre los celos y sus efectos en la pareja, que Nico ejemplifica con la historia de un celoso, y Pas recomienda que lo mejor es confiar en la persona amada y alejar todos aquellos elementos o conductas que llevan a los celos. Seguidamente viene una larga canción de Philisides, que nos lleva a un entorno pastoril y luego viene la égloga de Geron e Histor, con lo que acaba esta sección.

Ya en el libro IV vemos que nadie sabe el paradero de Pamela. Dametas está desesperado y se dirige al dormitorio de Philoclea, pensando que está ahí. Sin embargo, encuentra a Philoclea con la amazona; sale silenciosamente y comienza a llamar a gritos a los demás, diciendo que Cleophila no es una mujer y que ha abusado de la joven princesa. La narración vuelve hacia atrás y continúa en el momento en el que Basilius ha pasado en la cueva una espléndida noche de amor junto a la que él cree que es la amazona y que no es otra que su esposa. Antes de dejar el lugar descubre este hecho y no puede hacer otra cosa que pedirle perdón a Gynecia y le promete que a partir de ahora la colmará de cariño. Basilius siente una tremenda sed y toma de las manos de su mujer el filtro de amor que ella había preparado para Cleophila. Se lo toma todo, dejando apenas un poco en el fondo de la copa. No tardan mucho en manifestarse los efectos de la pócima. Fuertes dolores, luego una intensa palidez y un sudor frío, lo que hace que el duque caiga de bruces al suelo. Gynecia al principio no reacciona, piensa

que la muerte de Basilius acalla su infidelidad y su desenfadada pasión por la amazona, pero muy pronto su conciencia comienza a actuar y llora la muerte. Incluso está dispuesta a seguir el mismo camino. Se dirige a los pastores y se reconoce como la única culpable. Se arrodilla ante ellos y les presenta el cuello para que den rienda suelta a su odio y desesperación.

Nos encontramos ante una situación novedosa ya que la muerte llega al mundo pacífico de Arcadia por primera vez. Hemos visto hasta ahora una multiplicidad de situaciones: el desconcierto y el naufragio espiritual de Pyrocles al sentirse enamorado; el desasosiego interno de Gynecia al ver su virtud amenazada y su tranquilidad convertida en pasión; el miedo de Basilius por el terrible oráculo de Delfos; la inseguridad de Philoclea cuando descubre que siente una poderosa atracción hacia la amazona. Hemos sentido la melancolía e incluso la muerte en las églogas, pero como algo anecdótico. En este caso, con la muerte de Basilius vemos que esta entra con toda su fuerza. En Gynecia produce un gran dolor. Y también en sus súbditos, que se deshacen ahora en una dolorosa elegía. La noticia corre por los caminos y pronto llega a oídos de Philanax, que junto con otros hombres destacados de la corte, iba a visitar al duque. Cuando Philanax llega, ante el cuerpo inerte de Basilius, promete venganza para regar su tumba no con las lágrimas de sus súbditos, sino con la sangre de sus asesinos. Gynecia vuelve a repetir ante el general lo que ya ha dicho a los pastores: que ella no es la esposa de Basilius, sino su asesina. Las primeras órdenes de Philanax son enviar a Mantinea a por tiendas de campaña, convocar a la nobleza del país para los funerales del rey, encarcelar a Dametas, a su esposa e hija, y que cada tres horas sean azotados, así como mandar a localizar a Pamela.

La narración nos lleva ahora a Pyrocles y Philoclea, los dos amantes que Dametas ha encerrado en la habitación. Pyrocles se da cuenta de que la situación es especialmente difícil. Recuerda que las leyes de Arcadia mandan ajusticiar a toda aquella persona que sea encontrada disfrutando sexualmente sin haber contraído matrimonio. La única salida, para proteger a la princesa, es suicidarse. Encuentra una barra de hierro, con la que intenta apuñalarse y cae al suelo. Esto despierta a Philoclea, que finalmente consigue que Pyrocles desista de su actitud de suicidarse. Es entonces cuando llegan Philanax y los nobles arcadios y es el momento en el que Philoclea se entera de que su padre está muerto. Poco a poco, en la mente de Philanax, va tomando cuerpo la sospecha de que las princesas y sus amantes son los responsables.

La acción vuelve a Musidorus y Pamela atacados por los bandidos, que son una parte —la peor— de los rebeldes de Phagona. Los phagonianos se acuerdan perfectamente de Musidorus y a Pamela la han visto infinidad de veces. Así que, movidos por deseos de venganza hacia Musidorus y pensando que de esta forma pueden conseguir el perdón de Basilius al restituirle a Pamela, se arrojan todos sobre el pobre Musidorus. Él se defiende valientemente, hasta que uno de ellos amenaza a Pamela con un puñal en el cuello, diciendo que la va a matar. Musidorus le pide a los phagonianos que su cólera caiga sobre él y no sobre la princesa. Los rebeldes se retiran a deliberar y acuerdan que la mejor solución es devolver a Pamela y matar a Musidorus, pero este los convence y le perdonan la vida, volviendo todos a la residencia de Basilius.

El cuarto grupo de églogas se dedica a las penas de los amantes y al dolor de la muerte<sup>63</sup>. Todas las intervenciones, como es de esperar, están teñidas del dolor que sienten los pastores por la muerte de su señor y por el incierto futuro que tienen delante. Las palabras iniciales de Geron son un buen ejemplo de ello. A otros pastores no les afecta tanto el duelo y piensan en sus propias penas, como es el caso de Philisides, Klaius y Strephon. Estos dos últimos son caballeros enamorados de una joven de Arcadia llamada Urania, quien parecía ser hija de un pastor, pero que, en realidad, posee un alto linaje. Por su amor a Urania, Strephon y Klaius decidieron entregarse a la vida de pastor; ambos conocen la pasión del otro, pero los une tan buena amistad que nunca se separan y continúan adelante en el logro de su objetivo. Urania, que no siente aprecio por ninguno de los dos, abandonó Arcadia diciéndoles por escrito que debían permanecer en el país hasta que tuvieran noticias suyas. Han transcurrido unos meses y Strephon y Klaius siguen sin saber nada de su amada y soportan su dolor. Los acontecimientos ocurridos en Arcadia avivan su sufrimiento y a él se refieren en una égloga. Una vez que Strephon y Klaius finalizan sus versos, suplican a Philisides que les cuente las penas que refleja su rostro y dice que un buen día el amor llegó a su vida y que se enamoró mediante unos versos que le llegaron en un sueño y que dieron como resultado una canción, que seguidamente entona. En sus versos invoca a Cupido, lo culpa de haberse apoderado de él mientras dormía y tacha al dios de cobarde y también de traidor. Sabe que su amada Mira no lo quiere y que no siente remordimiento o compasión hacia él y considera que la muerte es el único consuelo que tiene, se considera culpable por haber cedido su razón a la pasión, la pasión a la ira y la ira a la

---

<sup>63</sup> RINGLER 1962: xxxiv; y STILLMAN 1986: 155-172, 205-213.

venganza; pero, al mismo tiempo, se pregunta si su amor debe considerarse una falta cuando su fe es pura, inviolable y fervorosa. Philisides recuerda las alegrías que tuvo, el lugar en que las disfrutó y el favor que le concedió su amada; y finalmente se despide de ella. Tras esta elegía, Dicus le pide a Philisides que deje sus pasiones para otro momento y que se una al clamor por la pérdida del duque y del país. Agelastus comienza a sollozar, más que a cantar, un poema que es todo un lamento. Le pide a las flores que sean un símbolo de la pérdida del duque; se dirige al eco y le pide que inunde los bosques y las aguas de gemidos y congojas; también le pide al eco que envíe sus justas quejas al cielo y a las estrellas. Tras estos versos, la noche comienza a extender su manto y los pastores, cansados de sus lamentos, se dirigen a sus casas con la esperanza de que el sueño los haga olvidarse de sí mismos y alivie sus dolores.

El quinto y último lleva la acción a su desenlace final. Philanax lucha para mantener el orden en el país, que se ha dividido peligrosamente: algunas facciones apoyan a varios políticos caracterizados por su ambición, otros claman por un gobierno democrático y unos pocos solicitan la convocatoria de una elección de los dos príncipes, cuya buena apariencia y destreza militar los han convertido en populares. Philanax necesita un líder capaz de dirigir la lealtad de los arcadios y de llevar ante la justicia a los asesinos de Basilius. Por suerte, el soberano más famoso por su gobierno sabio y justo, Euarchus de Macedonia, llega a Arcadia a visitar a su buen amigo Basilius. Euarchus es también el padre de Pyrocles y tío de Musidorus, pero no tiene noticia de su presencia en el país y de lo que les está ocurriendo. Philanax persuade al reacio Euarchus para que ayude a Arcadia asumiendo la autoridad de forma temporal y convirtiéndose en el "protector" del estado. El libro concluye con la larga escena del juicio. Gynecia, Paladio y Timopyrus, que es ahora el nombre de Musidorus y Pyrocles, son llevados ante Euarchus, que preside como juez. El juicio de Gynecia transcurre con rapidez porque ella quiere morir lo más rápido posible y hace una falsa confesión asegurando que se trató de un envenenamiento intencionado y Euarchus la condena a ser enterrada viva con Basilius. Le toca el turno a Timopyrus y Philanax lo presenta como culpable por travestismo, por violar a Philoclea y por conspirar con Gynecia para asesinar al duque; finalmente es absuelto de los cargos de asesinato, pero es condenado a muerte por violar a Philoclea y Paladio es también condenado a muerte por intento de robo. En el momento en el que los convictos son escoltados a sus ejecuciones, un compatriota amigo de Musidorus llega de repente para revelar a Euarchus que ha condenado a muerte a su propio hijo y a su sobrino. En este momento de

reconocimiento, Euarchus se siente devastado, pero decide que la justicia triunfa sobre el parentesco y confirma su sentencia de muerte, pero, para sorpresa y deleite de todos, Basilius se recupera, con lo que los términos del oráculo se cumplen en su integridad. Todos son perdonados, los príncipes se casan con las princesas, y por lo tanto el libro termina con una inversión cómica de la justicia y de la muerte a la reconciliación y el matrimonio. Especialmente interesante es el último párrafo de la obra, que nos muestra que el plan del autor es llevar la historia más adelante y completarla, quizás con un quinto conjunto de églogas<sup>64</sup>, tratando la solemnidad de los casamientos, las extrañas aventuras de las reinas Artaxia y Erona con Plangus, la pasión de Amasis, rey de Egipto, los amores pastoriles de Menalcas hacia la hija de Kalodoulus, las falsas esperanzas del pobre Philisides, la continuación de los deseos de Klaius y Strephon y, finalmente, el hijo de Pyrocles, llamado Pyrophilus, y Melidora, la bella hija de Pamela y Musidorus, de lo que no se va ocupar, tal y como recoge, porque su pluma está cansada de tanta escritura.

Como se puede ver, siguiendo la norma constructiva habitual de los romances y novelas pastoriles de la época, la historia principal de Basilius la interrumpen una y otra vez historias secundarias, descripciones de paisajes idílicos, disputas sobre asuntos caballerescos y distintas aventuras y desventuras, todo ello dentro de una fórmula que mezcla elementos pastorales con registros y elementos de otros géneros y otras producciones, pero que Sidney desarrolla con un tratamiento sin duda personal y original, que ensambla con particular acierto y que crea con los objetivos de enseñar, deleitar y emocionar. Los distintos personajes que componen la *Arcadia* resultan esenciales para que Sidney nos muestre muchos de los tópicos que emplea y que estos representan. Y, para ello, los presento en casi todos los casos por parejas o grupos, ya que así se nos muestran en los numerosos hechos que se relatan y que en la mayoría de las ocasiones afectan al menos a dos de ellos. De manera que la forma de sentir y actuar de estos frente a los demás, y la de ellos mismos en relación a la otra persona que pasa por la misma experiencia me lleva hasta un amplio abanico de interpretaciones. Es decir, las comparaciones me permiten hacer un análisis más claro y, además, me acercan a la realidad que los diferencia del resto. Estamos, por tanto en el mundo de las dicotomías, algo que, como se puede ver en el teatro del momento, afecta a gran parte de los protagonistas de las piezas de los escritores isabelinos<sup>65</sup>. Como se sabe, es un medio que

---

<sup>64</sup> DUNCAN-JONES 1994: 385.

<sup>65</sup> SANTANA HERNÁNDEZ 2002a.



nos lleva a un fin elemental para los autores del Renacimiento y, a la vez, uno de los rasgos esenciales y definatorios de la literatura del momento: la moralización<sup>66</sup>. Para eso son necesarios los personajes de la *Arcadia* y de ellos se nutre Sidney en su deseo por alcanzar dicha meta. Los trato a continuación con detalle.

a) Pyrocles y Musidorus

En ambos casos estamos ante iconos de la respetabilidad y el heroísmo. Los dos ejemplifican al gobernante ideal y al héroe, se ganan la admiración de todos por su honestidad, su cortesía y su grandeza de espíritu, y también es de subrayar la forma en la que en ambos personajes se unen la humildad y la majestad. A estos elementos primordiales y destacados se suman otros atributos que completan la pintura: uno de ellos es la belleza física, y el otro es ser de noble cuna<sup>67</sup>. Alan D. Isler sintetiza muy bien estas características:

The meaning of the hero is central to *Arcadia*. His main attributes are courage and wisdom, polarities around which related values assemble: wisdom draws the values of reason, soul, and contemplation; courage draws the values of the body, action, and passion. Pyrocles represents courage; Musidorus represents wisdom. All the names taken by either prince relate to his value. Pyrocles kills the lion, an animal noted for its courage; Musidorus kills the bear, noted for its stupidity. In the trial episode Pyrocles is accused of rape; Musidorus, of treason. If either of the princes is pre-eminent, it is Musidorus<sup>68</sup>.

En la *Arcadia* Sidney intenta fusionar las virtudes cristianas con las tradicionales del héroe, de manera que Pyrocles y Musidorus armonizan la ética aristotélica con la virtud cristiana<sup>69</sup>. Por ello, el cambio de actitud de ambos, auténtica metamorfosis como la que experimentan muchas deidades y figuras mitológicas, es sorprendente, si bien sus decisiones y su forma de afrontar la situación es lo que les convierte en especiales. Un ejemplo ilustrativo de esto lo tenemos en el primero, que es príncipe de Macedonia, que ha luchado del lado de la justicia en muchos países y se ha ganado el mayor respeto y honor, y que no duda en disfrazarse de amazona y ello porque lo que siente hacia Philoclea lo merece. Esto lo hace posible el escenario singular de Arcadia, un ámbito en el que la pasión vence a la razón, y este hecho se advierte desde bien pronto, cuando Pyrocles se enamora del retrato de Philoclea y decide ir tras ella, no guiado por el ideal

---

<sup>66</sup> FORD 1973: 58.

<sup>67</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 75, 99.

<sup>68</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 77.

<sup>69</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 99.

platónico de la búsqueda de la belleza, sino siguiendo la búsqueda del deleite sensual<sup>70</sup>. Llamativo es también que Musidorus, pese a lo que pueda parecer al comienzo, tampoco se salve del amor. De hecho, en un principio, como primo y amigo leal de Pyrocles, incluso intenta que entre en razón. Sin embargo, Sidney le tiene guardada una sorpresa tanto al lector como al propio Musidorus, porque le sucede lo mismo cuando conoce a Pamela. De ahí que en el tercer libro, tras las palabras de la joven en las que le dice que la ame sin dañar su virtud, él es comparado con Ulises, ya que se asocia la felicidad que siente por lo dicho por su amada con la que experimenta el rey de Ítaca al robar el Paladio. El dominio que la pasión ejerce sobre la pasión hace que ya no haya diferencias entre el Pyrocles enamorado y el nuevo Musidorus que nace cuando contempla a Pamela por primera vez. Con lo que el hecho de que se haga pasar por un pastor posee un especial valor moralizador, ya que la misma persona que defendía la lógica y la razón ante el disfraz y la pasión de Pyrocles termina aceptando las reglas del juego y, dominado por el deseo, se degrada al pasar de ser duque de Tesalia a convertirse en el pastor Dorus<sup>71</sup>. A este respecto, quiero aclarar que ambos personajes saben adaptarse al medio, sobre todo porque su cambio es, como he indicado, aceptar bajar de categoría, porque son conscientes de que ese es el modo de alcanzar su objetivo; en Musidorus tenemos un estratega de las relaciones personales: a Pamela la intenta fascinar y conseguir contándole historias de héroes, que no son otras que las suyas propias, pero que impersonaliza a propósito con el uso de la tercera persona, y a Mopsa le finge amor para manipularla de acuerdo con sus planes. Sin duda alguna, ambos héroes diseñan muy cuidadosamente sus planes de actuación y en cierta forma se pueden considerar un claro ejemplo de maquiavelismo, porque actúan convencidos de que el fin justifica los medios, aunque signifique disfrazarse de amazona o de pastor. Saben lo que tienen que hacer, están educados para ello, razón por la que estoy de acuerdo con Nancy Rothwax Lindheim al considerar que “Musidorus’ stories illustrate public virtue; Pyrocles’ stories illustrate public integrity. The movement is from simple to complex. The tales show the princes testing their education”<sup>72</sup>. Pero, sobre todo, opino, como David Kalstone, que “Arcadia for Pyrocles and Musidorus is not a land of innocent enjoyment, but one of complex experience”<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 65.

<sup>71</sup> 1989: 282.

<sup>72</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 82.

<sup>73</sup> KALSTONE 1965: 52.

A todo ello hay que añadir la carga autobiográfica de estos dos personajes en la que algunos autores han visto rasgos del propio Sidney, sobre todo en Musidorus. El duque de Tesalia, incluso bajo el disfraz del pastor Dorus es un álter ego de Sidney; al igual que este, es un guerrero que también demuestra sensibilidad y que maneja el verso con la misma soltura que la espada. Otro tanto sucede con Pyrocles y por eso Ringler lo llama “Sidney’s fictionalized self-portrait”<sup>74</sup>.

#### b) Philoclea y Pamela

Las princesas son, cada una por su lado, la otra cara de la misma moneda. La primera en el caso de Pyrocles, y la segunda en lo que respecta a Musidorus. Y si los dos héroes tienen rasgos semejantes, ellas también los poseen. Ambas disfrutaban de la perfección física y por ello son comparadas con divinidades que aluden a la belleza, de manera que, por ejemplo, Philoclea es vista como Venus, y Pamela como Aurora. Además, las dos demuestran valor, incluso para morir por amor. Tal es el caso de Philoclea que, como se ve al final del tercer libro, al pensar que Pyrocles ha muerto, pide a su alma que le condene al suicidio (206); al igual que en el cuarto libro cuando le solicita a Philanax que no la separe de Pyrocles y que toda la crueldad que recaiga en su amado también le afecte a ella (263). Una valentía por la que las dos parecen convertirse en seres distorsionadores. De ahí que Chaudhuri diga que Pamela y Philoclea no entran con alegría en la vida pastoral, sino que se irritan ante la inversión del orden social y la indignidad de verse gobernadas por sus inferiores<sup>75</sup>. Ciertamente, actúan en contra de lo que sería lo más cómodo. Al igual que a Pyrocles y Musidorus, las dominan el amor y la pasión, pero, como estos, saben lo que les pasa y la mejor forma de actuar al respecto. En este sentido, valga como ejemplo la canción de Philoclea que está en el tercer libro y que explica con exactitud lo que es la fuerza del amor:

Virtue, beauty, and speech, did strike, wound, charm,  
My heart, eyes, ears, with wonder, love, delight:  
First, second, last, did bind, enforce, and arm,  
His works, shows, suits, with wit, grace, and vow’s might.  
Thus honour, liking, trust, much, far, and deep,  
Held, pierced, possessed, my judgement, sense, and will,  
Till wrong, contempt, deceit, did grow, steal, creep,  
Bands, favour, faith, to break, defile, and kill.  
Then grief, unkindness, proof, took, kindled, taught,

<sup>74</sup> 1962: 418. Véase también MCCOY 1979: 45; HAGER 1991: 7, 188; y DUNCAN-JONES 1991: 41.

<sup>75</sup> CHAUDHURI 1989: 282.

Well grounded, noble, due, spite, rage, disdain,  
But ah, alas! (in vain) my mind, sight, thought,  
Doth him, his face, his words, leave, shun, refrain,  
For no thing, time, nor place, can loose, quench, ease,  
Mine own, embraced, sought, knot, fire, disease (201-202, vv. 1-14).

Claro está que las dos princesas no son del todo iguales, nadie lo es al cien por cien, ni siquiera los dos héroes. Philoclea es la heroína de la obra; es más dulce y sumisa que su hermana, de ahí que responda rápidamente al amor de Pyrocles, mientras que Pamela pone más dificultades a Musidorus; madura a pasos agigantados a raíz de los acontecimientos; es inicialmente ingenua, pero tras la pérdida de la virginidad, gana en perspectiva y en madurez, adquiere decisión y resolución, tiene posiciones morales, es buena oradora y más inteligente y hermosa que antes. Pamela, por su parte, se sabe la heredera del trono y se conduce como tal, con autoridad<sup>76</sup>.

El tratamiento que Sidney hace de las princesas es singular y característico. En la mayoría de los autores isabelinos se pueden encontrar pasajes que reflejan una más que evidente misoginia. No pasa así en Sidney<sup>77</sup>, que se sitúa en una posición muy cercana a la de Castiglione, cuando señala que “Who does not know that without women we can feel no content or satisfaction throughout this life of ours, which but for them would be rude and devoid of all sweetness and more savage than that of wild beasts? Who does not know that women alone banish from our hearts all vile and base thoughts, vexations, miseries, and those turbid melancholies that so often are their fellows?”<sup>78</sup>. Sidney refleja en esta obra que es respetuoso con las mujeres, recomienda el matrimonio y pide que los maridos sean leales y amables con sus esposas. Una buena muestra de esta posición del autor la tenemos en el retrato que hace de las heroínas y de otros personajes femeninos como Gynecia.

### c) Gynecia y Basilius

Los duques se conducen de forma irresponsable, sobre todo cuando Basilius decide huir para evitar el cumplimiento de la profecía del oráculo, y conserva su puesto feudal, asistido y entretenido por sus pastores elegidos; a ello hay que añadir que,

<sup>76</sup> DUNCAN-JONES 1991: 181-182, 262-266 y CHAUDHURI 1989: 282.

<sup>77</sup> DUNCAN-JONES 1991: 1-3.

<sup>78</sup> 2003: 216.

además, cegado por la pasión, traiciona a su edad y renuncia a su dignidad<sup>79</sup>. A diferencia de sus hijas las princesas, los duques no tienen una relación en la que impera el deseo, sino que la gobierna la inercia, pero esta dinámica cambia cuando aparece Pyrocles convertido en la amazona Cleophila. A partir de este momento, Basilius y Gynecia son el ejemplo perfecto de la debilidad y de la carencia de principios, y Sidney los utiliza de manera especial para su objetivo de enseñar y moralizar. Nuestro autor se toma el tiempo necesario para reflejar que el Basilius que bebe los vientos por la amazona es el mismo que desoye los sabios consejos de Philanax y, de forma irresponsable, deja el gobierno del país; es una figura cómica que va sumando malas elecciones y decisiones equivocadas<sup>80</sup>. También le interesa a Sidney establecer diferencias entre la conducta de las princesas y la de sus progenitores, de forma que lo que en la joven Philoclea es enamoramiento, en sus progenitores es patética debilidad. Teniendo en cuenta la forma en que actúa, autores como Toliver afirman que Basilius lamentablemente muestra las virtudes asociadas a una naturaleza femenina; es decir, la mansedumbre, la cortesía, la misericordia, y la liberalidad; mientras que su esposa tiene las virtudes principescas de fuerza y grandeza<sup>81</sup>. A mi entender, no es del todo acertado, más aún cuando se sigue asociando a la mujer con la debilidad. Sin embargo, entiendo que lo hace pensando en la forma de ver la relación hombre-mujer que presentan los autores isabelinos<sup>82</sup>. En realidad, Gynecia no tiene esa fuerza para poder controlar sus sentidos. Tal vez, por ello, Davis compara a Gynecia y Pyrocles y los etiqueta como seres perseguidos por el deseo<sup>83</sup>. Sin embargo, no estoy del todo de acuerdo, porque Pyrocles tiene claro que ama a Philoclea, como también es plenamente consciente del inconveniente que representa Gynecia, por los problemas que le puede acarrear no corresponder a su deseo. Es más, en el cuarto libro vemos que, mientras está con Philoclea encerrados y de camino a la muerte, su astucia y su amor virtuoso le permiten comprender la auténtica situación en la que se encuentran. A mi entender, nada tiene

<sup>79</sup> DUNCAN-JONES 1991: 177-179, 184-186; y CHAUDHURI 1989: 283.

<sup>80</sup> STILLMAN 1986: 150-152, 168-171, 209-210, 218-219, y 224-226.

<sup>81</sup> TOLIVER 1971: 56.

<sup>82</sup> Doy cuenta de ello en mi memoria de licenciatura al hablar de la misoginia en Shakespeare. Apartado en el que indico que, al igual que autores como Virginia Woolf, es imposible saber lo que el escritor inglés pensaba sobre las mujeres y además, como defiendo a lo largo del estudio, lo importante no es lo que pudo haber pensado, sino lo que nos muestra en sus obras. Y en ellas veo una sociedad misógina, pero eso no quiere decir que el autor lo fuera. En este sentido, Juliet Dusinberre (1996: 8) de forma acertada considera que las condiciones del escenario o la escena para la que Shakespeare y sus contemporáneos escribieron fueron adaptados idealmente para reflejar las actitudes corrientes en su sociedad hacia las mujeres. Véase también SANTANA HERNÁNDEZ 2002 a.

<sup>83</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 65.

que ver Gynecia con Pyrocles o Philoclea. Al final, los acontecimientos y sus acciones harán que la mujer del duque lamente su debilidad, la fragilidad de ser un personaje atormentado, envenenado y cegado por su pasión. Sidney le tiene un particular afecto a Gynecia y se detiene de modo singular en la pintura psicológica de la duquesa, en especial en su sentimiento de culpa<sup>84</sup>.

#### d) Euarchus

Frente a Gynecia y Basilius, los gobernantes irresponsables, se sitúa Euarchus, que encarna los valores contrarios. Es un monarca caracterizado por respetar la ley y el orden, y su sistema ético emana de autores como Aristóteles y Cicerón<sup>85</sup>. Todos los valores de Euarchus le permiten actuar como restaurador de la justicia y de la legitimidad, es el príncipe ideal que trata de establecer el orden celestial en la tierra<sup>86</sup>. Es sabio y justo, por lo que es de entender que identifiquen al propio Sidney con él, porque el rey de Macedonia representa el ideal de la monarquía hereditaria que tiene nuestro autor<sup>87</sup>, que en ningún momento se manifiesta a favor de un gobernante que no respete la ley. Tanta es la diferencia entre Euarchus y los duques que E. W. Tayler ve en la vuelta de Basilius como el regreso de un ausente de la esfera moral<sup>88</sup> y Chaudhuri habla del retiro pastoral del duque como un indicador de “disorder and neglect of duty”<sup>89</sup>.

#### e) Philanax y Timautus

El primero es fiel a su posición y lucha para mantener el orden en el país, cumpliendo con su deber de militar que guarda lealtad a su rey y a su patria; también se ven en él cualidades como la responsabilidad y la sensatez frente a la estúpida superstición de Basilius (7). Aun así, y aunque no servirá de nada, el leal Philanax, mientras habla con Basilius, va a aludir a la integridad del duque como arma principal para que permanezca en su puesto y evite todo peligro imaginado:

These thirty years have past have you so governed this realm that neither your subjects have wanted justice in you, nor you obedience in them; and your neighbours have found

<sup>84</sup> STILLMAN 1986: 135-136, 151-152, 188-189, y 218-219.

<sup>85</sup> STILLMAN 1986: 216-225; y DUNCAN-JONES 1991: 35-36.

<sup>86</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 99. Además, K. T. ROWE 1947 muestra precedentes de Euarchus en obras como, por ejemplo, la *Ciropedia* de Jenofonte, *Los Oficios* de Cicerón y *Ética Nicomáquea* de Aristóteles.

<sup>87</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 62.

<sup>88</sup> TAYLER 1966: 122.

<sup>89</sup> CHAUDHURI 1989: 302.

you so hurtlessly strong that they thought it better to rest in your friendship than make new trial of your enmity. If this, then, have proceeded out of the good constitution of your state, and out of a wise providence generally to prevent all those things which might encumber your happiness, why should you now seek new courses, since your own example comforts you to continue on, and that it is most certain no destiny nor influence whatsoever can bring man's wit to a higher point than wisdom and goodness? Why should you deprive yourself of governing your dukedom for fear of losing your dukedom, like one that should kill himself for fear of death? Nay rather, if this oracle be to be accounted of, arm up your courage the more against it; for who will stick to him that abandons himself? Let your subjects have you in their eyes, let them see the benefits of your justice daily more and more; and so must they needs rather like of present sureties than uncertain changes. Lastly, whether your time call you to live or die, do both like a prince (7).

Como se ve, para Philanax es preferible esperar a que lleguen las consecuencias y, entonces, actuar; Basilius, por el contrario, considera que hay que adelantarse a los hechos y realizar los cambios oportunos antes de que aparezca el peligro. El duque no va a cambiar de opinión respecto a abandonar Mantinea, pero Philanax no dejará, por ello, de ser fiel y en todo momento cumplir con su deber<sup>90</sup>. Valga como ejemplo el momento en el que Philanax, al ver cuerpo inerte del duque, promete venganza para regar su tumba con la sangre de sus asesinos (249). En la última parte de la obra puede llegar a parecer que Philanax es despiadado al ajustarse tanto a la ley, como se ve en el cuarto libro cuando le dice a Philoclea que tiene que atenerse a las leyes del país (264).

El personaje opuesto a Philanax es Timautus, que es falso de carácter, se aprovecha de las circunstancias e intenta sacar provecho de cualquier situación. Carente de escrúpulos, se salta la ley y el orden que tanto sigue Philanax. Lo que es indudable es que el personaje de Timautus es la muestra clara e inequívoca de que incluso en Arcadia se pueden presentar el engaño y el oportunismo. En este sentido, resulta especialmente interesante el final del cuarto libro porque se describe a Timautus, además de ser considerado el mayor enemigo de Philanax, como ambicioso, vengativo y astuto para conseguir favores. De manera que volvemos a las dualidades. Como la necesaria existencia del mal para que haya bien; y, en este caso, la presencia de personajes como Timautus refuerzan aún más los valores y principios de Philanax<sup>91</sup>.

#### f) Kerxenus y Menalcas

Ambos tienen en común que apoyan a Pyrocles y Musidorus en su estancia en Arcadia, y se les puede considerar la versión más cercana al concepto de amigo. Los dos

<sup>90</sup> DUNCAN-JONES 1991: 90-91, 178-179.

<sup>91</sup> BERGBUSCH 1981.

pertenecen a clases sociales y entornos diferentes. Kerxenus es un miembro destacado de la sociedad de Mantinea y es en su casa donde Pyrocles contempla el retrato de la familia real y se enamora de la joven Philoclea. Menalcas, por su parte, es un pastor y Musidorus se sirve de él para inventar una historia que pudiera justificar su presencia junto a Basilius. Para el nuevo Musidorus, Menalcas es un riesgo, porque sabe que ha adoptado una identidad falsa, como falsa es también su pertenencia a la sociedad de los pastores. Musidorus no quiere dejar ningún cabo suelto, y por eso envía a Menalcas a Tesalia, con una carta para Kalodoulus, en la que le pide que retenga al portador de la misiva y no lo deje regresar a Arcadia. Ni que decir tiene que Menalcas hace lo que Musidorus le solicita.

g) Los sirvientes: Kalodoulus, Dametas, Miso y Mopsa

El microcosmos de los sirvientes viene representado por Kalodoulus, que es el criado inteligente y leal de Musidorus, y por los tres criados de Basilius, que son justamente lo contrario. En Tesalia, Kalodoulus se entera por Menalcas de cómo Musidorus y Pyrocles se han disfrazado para acudir a la residencia del duque. En este caso Kalodoulus está fuera de Arcadia, pertenece al mundo exterior y, por lo tanto, le cuesta encontrar explicaciones para las cosas singulares que pasan en el país, y por eso entiende que la situación de su señor y del príncipe entraña mucho peligro; por ello decide contárselo todo a Euarchus, pero no lo encuentra, porque ha salido para Arcadia, así que no le queda más remedio que buscarlo en este país y es aquí, en la escena final del juicio, donde tiene un protagonismo especial en la anagnórisis y la subsiguiente peripeteia que cambia el destino de los héroes. Es él el que le revela a Euarchus que los dos hombres que ha sentenciado son su hijo y su sobrino<sup>92</sup>.

La diligencia y efectividad que vemos en Kalodoulus no aparecen ni por asomo en Dametas, Miso y Mopsa. Los tres sirvientes de Basilius constituyen el *comic relief* de la obra, pertenecen al mismo sindicato que Stephano y Trínculo y realizan las mismas funciones. Como se sabe, Dametas no es precisamente un referente, menos aún un espejo en el que fijarse. De hecho, considero que con su actitud, que llega a lo absurdo, se asemeja al padre de Ofelia en *Hamlet*. Es más, Sidney llena la obra de numerosas situaciones en las que el pastor analfabeto nos hace sentir como el personaje de Shakespeare. Así, se da la situación en la que Dametas es comparado con un burro que se

---

<sup>92</sup> STILLMAN 1986: 19-24.



resigna a soportar una carga, lo que me lleva a afirmar que su comportamiento es irrisorio y contribuye a dar una imagen y apariencia del pastor, si cabe, más ridícula. Incluso, más adelante, el nerviosismo de Dametas provoca la risa del duque. Sin duda, la bravura de la que alardea el pastor es propia de todo personaje que responde a un comportamiento cobarde<sup>93</sup>. Razón por la que no debe de extrañar que las mujeres de su vida, su mujer Miso y su hija Mopsa sean, como dice Toliver, representantes de una ambición absurda<sup>94</sup>. También ambas mujeres son patéticas, como se ve en Miso, que, guiada por los celos, será comparada en el tercer libro con Plutón, porque al escuchar los versos de Dametas a su amada, los ojos de Miso serán el reflejo de tanta desgracia como si Plutón hubiese tomado su alma por un precio muy bajo. Una imagen de ceguera y dolor que se nos vuelve a presentar en el cuarto libro, cuando Miso piensa que Mopsa es Charita y le da a su marido un porrazo. Demuestra, sin duda, que solo piensa en la infidelidad de su marido. Como él, es un personaje poco agraciado en todos los sentidos. Tanto es así que ya en el primer libro es descrita como una bruja sin cualidades. Y, con estos antecedentes, resulta incluso predecible que la hija de ambos, Mopsa, carezca de cualidades visionarias, sea ridiculizado su aspecto físico, se la compare con la cara arrugada y la larga barba de Pan, y Dorus se aproveche de la ignorancia de la joven para poder librarse de ella. Si bien, como todo depende de la perspectiva desde la que se miren las cosas, también veremos que en los versos de Alethes se alaba su peculiar belleza. Con estos datos, nuevamente, la comparación refuerza la imagen de los personajes que representan principios o valores sólidos, como es el caso de Philoclea, que no duda en amar a Pyrocles, y Pamela, que huye con Musidorus.

#### h) El pastor extranjero: Philisides

Los conjuntos de églogas contienen numerosos personajes de diverso tipo, aunque en este caso no presentan el estudio psicológico que tienen los caracteres principales. La mayor parte de ellos poseen nombres alegóricos porque Sidney los utiliza para expresar sentimientos generales o colectivos, sin traza alguna de individualidad. Los agrupo de acuerdo con su procedencia: de una parte están los pastores naturales de Arcadia; y, de otra los que no son naturales del país, como es el caso de Philisides. Me refiero en primer lugar a este último. Philisides es un joven pastor, taciturno y melancólico, de mente ausente y poco accesible, del que no tenemos

<sup>93</sup> STILLMAN 1986: 150-151, 133-136.

<sup>94</sup> 1971: 52.

muchos datos y que se relaciona de forma accidental o tangencial con los demás; no baila ni canta con el resto de los pastores, rechaza las invitaciones que se le hacen, pero vemos que interviene en las celebraciones poéticas de la comunidad en tres ocasiones (64, 140-142, 290-299) y en la última de ellas, en el cuarto grupo de églogas, cuenta su historia. Ama a Mira y lleno de pasión se ha consagrado por entero a conseguir su amor, pese a que el pastor Coredens también la quiere; Philisides ha pasado parte de su juventud siguiendo a Mira; ha tratado por todos los medios de alcanzar su dicha, pero, no sólo ha sido rechazado, sino que además ha sido objeto de disputas. Tanto es así, que el pastor pensó, finalmente, que la ausencia ahogaría sus penas y se decidió a partir. Sin embargo, antes de abandonar Samothea, Philisides le envió a su amada una composición en versos elegíacos<sup>95</sup>. Este personaje es un álter ego del autor y su propio nombre lo indica<sup>96</sup>. Los viajes del pastor se han comparado con los de Sidney, como recoge Worden:

Before they enter Arcadia the young princes travel thousands of miles around the Mediterranean and in Near Asia. Their journeys, related in brief in the *Old Arcadia* and at length in the *New*, are a saga of exploits and adventures. They are also the completion of their education. In the princes' time as in Sidney's, education is a preparation for public life. Like many young men schooled for statesmanship in the Renaissance, the princes undertake a grand tour. Sidney undertook one, on a scale surpassed only by that of his princes. 'Even to contemplate Sidney's European travels', observes his recent biographer, 'is exhausting.' He travelled, not least, to understand his younger brother Robert, 'without you know it by comparing it with others': Philisides, the surrogate Philip of the *Arcadia*, who by resembling both its author and its young princes links him to them and England to Arcadia, travels so as to 'compar[e]' other countries with his own, for 'who doth know none but his own, doth not know his own'. On his travels Sidney sought, in the Renaissance manner, information about foreign lands that would be useful to him, and to his patrons, in royal counsels. The princes do the same<sup>97</sup>.

Sin embargo, al margen de posibles fuentes o de semejanzas con el poeta isabelino, lo especialmente llamativo y moralizador es el hecho de que alguien como Philisides que, en el cuarto libro, se compara con Paris al tener que elegir entre la belleza de Venus y Diana, se tache a sí mismo de loco y se llame desgraciado. Incluso que defina a Cupido como pedante cuando, en opinión del pastor, el amor debe ser algo mucho más sencillo, además de considerarse culpable por haber cedido su razón a la pasión, la pasión a la ira y la ira a la venganza.

<sup>95</sup> STILLMAN 1986: 110-112, 128-130, 143-147, 163-168, 184-187.

<sup>96</sup> DUNCAN-JONES 1991: 43, 181-182; y STILLMAN 1986: 201-202, 212-213.

<sup>97</sup> 1996: 299.

i) Los pastores arcadios: Geron, Histor, Lalus, Dicus, Mastix, Agelastus y Boulon

Otros personajes de las églogas son Geron, Histor, Lalus, Dicus, Mastix, Agelastus y Boulon, que son pastores naturales de Arcadia. Geron es un pastor ya entrado en años y que, por lo general, es la voz de la prudencia y de la experiencia<sup>98</sup>. Histor, por su parte, es un pastor joven, nada interesado en el matrimonio y que rechaza, por tanto, la propuesta que Geron le hace de que siga el ejemplo de Lalus y Kala y se case<sup>99</sup>; él es el que escucha de labios de Plangus todos los hechos sobre la vida de la princesa Erona. Los especialistas ven en Histor una figura literaria de Edward Dyer, amigo del autor<sup>100</sup>. Lalus, por su parte, representa al pastor joven e ingenuo, que es feliz con lo que tiene; él sí cree en el amor y en el matrimonio y su personalidad se manifiesta plenamente en la primera de las églogas de la obra, donde se pueden ver las diferencias entre él, un pastor real, y Dorus, uno que solo lo es en el disfraz; en el mundo de Lalus no hay lugar para la metafísica, sino para el trabajo, el deleite y la reproducción<sup>101</sup>. Representativo de su forma de ser y de pensar es el modo en que intenta conseguir la aceptación de su amada Kala:

Yet all my health I place in your goodwill:  
Which if you will (O do) bestow on me,  
Such as you see, such still you shall me find:  
Constant and kind. My sheep your food shall breed,  
Their wool your weed: I will you music yield  
In flow'ry field; and as the day begins  
With twenty gins we will the small birds take,  
And pastimes make, as nature things hath made.  
But when in shade we meet of myrtle boughs,  
Then love allows, our pleasures to enrich,  
The thought of which doth pass all worldly pelf (55, vv. 120-130).

A Mastix lo vemos en el primer grupo de églogas, en la composición que hace con Geron; sabemos que ambos se conocen desde hace tiempo y también vemos dos elementos que nos presentan la personalidad de Mastix: uno de ellos es su propio nombre, Mastix, que significa 'azote' y que es el papel que el autor le asigna; el otro es la forma en que el narrador nos lo presenta: "one of the repiningest fellows in the world" (68). Su intervención en la égloga refleja una posición muy satírica y es en este

<sup>98</sup> STILLMAN 1986: 93, 107, 110-115, y 147-149.

<sup>99</sup> STILLMAN 1986: 107-109, 125-127, y 147-148.

<sup>100</sup> DUNCAN-JONES 1991: 200-201.

espejo satírico en el que las pasiones de Geron se reflejan para alcanzar la moraleja final<sup>102</sup>.

Sobre Agelastus sabemos muy poco, más o menos lo que conocemos de otros pastores del cosmos arcádico<sup>103</sup>. Esto es un efecto buscado por el autor, porque no quiere individualizar o personalizar a Agelastus, sino retratarlo como una voz colectiva, de modo que sus lamentos por la muerte del duque, que cierran el cuarto conjunto de églogas, no sean propios de él, sino que sean la voz general de la comunidad. En este caso no interesan los sentimientos individuales de dolor, sino la expresión colectiva de pena; como tampoco interesa subrayar en la elegía las flaquezas de Basilius, sus decisiones irresponsables y sus caprichos; ahora, en la despedida oficial del monarca no es posible otra pintura que la del duque justo, sereno y capaz o, como dice Agelastus de forma ilustrativa, “our earthly saint” (299, v. 18).

A Boulon se le menciona en el primer conjunto de églogas, tras la intervención de Dicus y el comienzo del relato que Histor hace de las aventuras y desventuras de la princesa Erona. Aquí se le presenta como “the wise shepherd Boulon” (59); luego vuelve a ser citado en el segundo conjunto de églogas, cuando Histor reproduce la composición que cantan Plangus y Boulon. Este personaje presenta varios rasgos comunes a los pastores arcádicos; Boulon comparte la confianza que todos ellos tienen en el orden benéfico del cosmos, tal y como muestra cuando le recrimina a Plangus sus palabras blasfemas contra los dioses y le dice que tenga respeto y que no provoque la ira de los dioses intentando saber sus intenciones y cuestionando su justicia. Al igual que los pastores arcádicos, Boulon defiende los valores estoicos del autocontrol de la mente y de la paciencia en la adversidad. Lo que distingue a Boulon de otros pastores, como Geron y Dicus, es su mayor capacidad de sentir compasión, su mejor comprensión de los límites de la razón y su profunda certeza de la debilidad humana<sup>104</sup>.

En definitiva, como dije al inicio de este apartado dedicado a los personajes, la forma de sentir y actuar de los personajes frente a los demás, y la de ellos mismos en relación a la otra persona que pasa por la misma experiencia me lleva hasta un amplio abanico de interpretaciones, y la comparación me permite hacer un análisis más claro y,

---

<sup>101</sup> STILLMAN 1986:102-106, 138-139, 147-149, 203-206.

<sup>102</sup> STILLMAN 1986: 112-114.

<sup>103</sup> STILLMAN 1986: 169-171, 209-210.

<sup>104</sup> STILLMAN 1986:126-127.

además, me acerca a la realidad que los diferencia del resto. De hecho, todos se encuentran ante posibles dilemas, tal y como muestra Myron Turner:

The 'eclogue' in Basilius's head carries another set of implications. It is not an abstract argument so much as an emotional conflict, embodied in personality and the action of the story. Nor is it peculiar to Basilius. The princes' abstract discussion of the same issue, love versus honour, is rooted in their own situation. Gynecia suffers a similar opposition between her marital faith and her illicit passion, as does Pamela between her love and her royal dignity and Philoclea between her love and her virgin modesty<sup>105</sup>.

Sin embargo, la forma de afrontarlos les define y diferencia. De hecho, pueden ser tan parecidos que en la *Arcadia* nos encontraremos con que, por ejemplo, en el tercer libro, Musidorus es comparado con Ulises, Pirocles con Hércules y Basilius con Saturno o Pan; es decir, tan distintos y con tantas posibilidades de ser lo mismo porque si un mortal es divinizado otro también puede serlo por el hecho de ser igualmente mortal. No obstante, como he dicho, sus actos los pone en extremos opuestos. Y todo ello me lleva a afirmar que, a mi entender, en esta obra los más adultos son los que menos pueden enseñar y de los que más se puede aprender, sobre todo de sus defectos y errores. Nuevamente, estamos ante el valor moralizador que atribuyo a Sidney y los escritores isabelinos.

### 2.3 SOBRE LAS IDEAS

Sidney le confiere a su obra numerosos atractivos y ya he mencionado algunos de ellos. En lo que se refiere a los aspectos formales y estructurales, resulta innegable que atraen de manera particular la frescura del lenguaje, la estrategia persuasiva del autor sobre los lectores y el modo en que diseña los rasgos esenciales del cosmos arcádico. Junto a esto se sitúa el nivel conceptual y este es precisamente uno de los grandes atractivos de la *Arcadia*. A lo largo de este trabajo se va a ir desvelando este conjunto de ideas, pero conviene comenzar a presentarlas aquí<sup>106</sup>. Como es de esperar, unas son propias y particulares del autor y otras vienen del tiempo y del espacio en los que este vive.

---

<sup>105</sup> *Apud* CHAUDHURI 1989: 300.

<sup>106</sup> La naturaleza y el entorno bucólico es el elemento recurrente en esta obra. Estamos en un medio especialmente propicio para la idealización, para el retiro y para las ilusiones; es un enclave modélico, un

a) La visión antropomórfica: la perfección del ser humano

En lo que respecta al individuo, hay que destacar que estamos en una etapa de cambios profundos en distintos terrenos, en la que se fija la atención en el individuo y esta visión antropocéntrica está patente en toda la *Arcadia*. Un ejemplo de esto lo tenemos en la concepción nada misógina que se refleja en la obra y que es una característica de Sidney. Así vemos que en el primer libro Pyrocles lleva a cabo una elaborada defensa del sexo femenino en la que dice que la mujer está dotada de las mismas virtudes que el hombre y que él mismo nació del vientre de una mujer (19); considera, además, que su decisión de hacerse pasar por una amazona es muy apropiada porque poseen una mente elevada que no se ve disminuida por la belleza que las caracteriza; y redondea su posición diciendo que, como hombres, debemos recordar que la perfección del sexo masculino proviene de la mujer que lo ha dado a luz.

A ello hay que añadir la insistencia en destacar la belleza del ser humano, que aquí se refleja de modo singular en los dos héroes y las dos princesas. Veamos la descripción de la más joven:

But when the ornament of the earth, young Philoclea, appeared in her nymphlike apparel, so near nakedness as one might well discern part of her perfections, and yet so apparelled as did show she kept the best store of her beauties to herself; her excellent fair hair drawn up into a net made only of itself (a net indeed to have caught the wildest disposition); her body covered with a light taffeta garment, so cut as the wrought smock came through it in many places (enough to have made a very restrained imagination have thought what was under it); with the sweet cast of her black eye which seemed to make a contention whether that in perfect blackness, or her skin in perfect whiteness, were the most excellent; then, I say, the very clouds seemed to give place to make the heaven more fair (34).

Cuando la tiene delante por primera vez, la belleza de la princesa maravilla a la amazona; sus dudas se despejan y su mente permanece fija y extraordinariamente atenta a la hermosura de la joven princesa; saluda a Gynecia y a Pamela con naturalidad, pero cuando le llega el turno de saludar a Philoclea, se arrodilla, besa sus manos y elogia, con gran afecto, la perfección de su belleza (34). Esta idea la volvemos a ver en otros pasajes de la obra, pero en este caso en relación con Pamela, como ocurre en el libro tercero, cuando Musidorus y la princesa, después de huir, están descansando en el bosque y

---

espacio imaginario donde reinan la paz y la felicidad. Se trata de uno de los temas principales de la *Arcadia* pero no lo voy a tratar aquí porque ya se le da su debida importancia en el capítulo 5.

Pamela se duerme. La descripción que de ella se da procede de la visión, claramente erótica, que Musidorus tiene de ella:

The sweet Pamela was brought into a sweet sleep with this song, which gave Musidorus opportunity at leisure to behold her excellent beauties. He thought her fair forehead was a field where all his fancies fought, and every hair of her head seemed a strong chain that tied him. Her fair lids (then hiding her fairer eyes) seemed unto him sweet boxes of mother of pearl, rich in themselves, but containing in them far richer jewels. Her cheeks, with their colour most delicately mixed, would have entertained his eyes somewhile, but that the roses of her lips (whose separating was wont to be accompanied with most wise speeches) now by force drew his sight to mark how prettily they lay one over the other, uniting their divided beauties, and through them the eye of his fancy delivered to his memory the lying (as in ambush) under her lips of those armed ranks, all armed in most pure white, and keeping the most precise order of military discipline. And lest this beauty might seem the picture of some excellent artificer, forth there stole a soft breath, carrying good testimony of her inward sweetness (176-177).

Otra referencia en el mismo sentido viene en el primer conjunto de églogas, dentro de la composición de Lalus y Dorus (53); en medio de la intervención Dorus le replica a Lalus que el nombre de su amada no se puede saber; que está ligada a la felicidad de los dioses, que tienen a su amada entre ellos y, desde el cielo, elogian su perfección. Dorus no encuentra calificativos para expresar las virtudes de su amada y concluye diciendo que es, sin más, la mejor. Tanto Pyrocles como Musidorus experimentan las mismas sensaciones respecto a la belleza de las princesas. De este modo, nos encontramos con que, por ejemplo, en el tercer libro, tras relatarse Cleophila y Dorus sus aventuras amorosas, ambos amigos comentan la belleza de sus respectivas amadas, su carácter constante y, a menudo, discuten sobre quién de los dos ha sufrido más. Cleophila le dice a Dorus que quién iba a imaginar que un joven tan sabio como él se convertiría en pastor, a lo que Dorus le responde a su primo que quién iba a imaginar que un joven tan casto como él se convertiría en una falsa cortesana. Dorus muestra a Cleophila un guante de Pamela como señal de victoria y lo besa mientras llora. El pastor coloca de nuevo el pañuelo en su pecho y entona dos estrofas (148).

De igual forma, también se destaca la belleza física de los dos héroes, lo que hace que Philoclea y Pamela no puedan resistirse. Aunque, quizás, el caso más llamativo es, como se sabe, el del primero que, convertido en Cleophila, desata las pasiones de Basilius y Gynecia. Así vemos que, en el segundo libro, tan pronto como se deshace de su esposa, Basilius se arrodilla a los pies de Cleophila diciéndole que solo ella ha sido capaz de

reavivar la llama de la pasión; el poder de su belleza ha conseguido que un hombre de su edad le pida consejo y que un príncipe se convierta en esclavo de una extraña (84). A este plano hay que añadir el de Musidorus, que ve a su primo desde un punto de vista diferente, pero que también se refiere a la perfección del príncipe. En este sentido vemos que, en el primer conjunto de églogas, Dorus piensa que Cleophila es más feliz que él pues su grandeza y su belleza alegran la mirada y de su virtud ha dado pruebas al mundo entero (75).

#### b) La dualidad del hombre

Junto a los aspectos anteriores hay que situar también la convicción tan renacentista de que el hombre es educable y que a través de la educación alcanza la perfección. De ahí la oposición que muestra Philanax a que el duque se lleve a las princesas al campo, porque esto afectará manifiestamente a su educación. Los consejeros y formadores que ahora van a tener son los criados más brutos y estúpidos que se pueden encontrar. Otra de las ideas que se reflejan en la obra es la dualidad del hombre. El ser humano es bello y perfecto, pero también se dan en él cuerpo y mente, razón y pasión, virtudes y defectos. En ocasiones ambos hemisferios se entienden de manera equilibrada y cordial, pero no siempre es así, como se puede ver en Cleophila; en el enfrentamiento que en ella se da entre la razón y la pasión sale victoriosa la pasión, que la absorbe (27), la desequilibra y la inquieta; una idea que se ve también en el tercer libro, en el instante en que ella escucha una voz desde la entrada de una cueva que asegura que su mente, presa de la pasión, no disfruta de las alegrías (159). Desde el primer libro se nos dice que las pasiones nos convierten en “locos”, como le sucede a Basilius, en cuya mente se establece un debate poético entre el honor y la experiencia del mundo que le ha dado su edad, y la pasión que desencadena la belleza de Cleophila (41). La pasión vence al duque porque ahora es un hombre maduro que se reencuentra con el amor y su entusiasmo por la amazona lo arrastra con mayor ímpetu que a un hombre joven, por lo que los deseos del duque se califican como un vicio que lo lleva a cometer locuras; otro momento donde se establece esta dualidad se encuentra en el segundo conjunto de églogas, donde se establece un diálogo entre los pastores que defienden la razón y los que se posicionan a favor de la pasión (119).

A lo largo de la obra se insiste en la idea de que el individuo es un binomio de luces y sombras, una extraña unión de defectos y virtudes. Virtudes como la paciencia, el ingenio, la astucia, la responsabilidad, la bondad y la caridad; y también defectos como la



ambición de Timautus, la ira de Otanes, los celos de Gynecia, los deseos de Plangus por vengar la pérdida de su hermano, incluso la envidia de los duques hacia su hija. Y es que somos seres dubitativos y frágiles, sujetos fútiles y ondulantes, incapaces de actuar de un modo constante y uniforme y, por lo tanto, difíciles de juzgar. Es decir, tenemos muchos rostros y esto hace que tengamos dudas sobre nuestra existencia y sobre nosotros mismos. Philanax, en la conversación que sostiene con Euarcus, parece estar persuadido de este hecho cuando asegura que todas las acciones del ser humano están sujetas a la duda (311).

### c) El amor

El amor, en sus diferentes aspectos, es una idea recurrente en la obra y también habría que decir casi dominante si se tiene en cuenta la estructura de la pieza, en la que los tres primeros libros y los correspondientes conjuntos de églogas tratan mayoritariamente sobre el amor, la pasión y el erotismo; de modo diferente, en los dos libros restantes y en el último conjunto de églogas el tema del amor, sin desaparecer del todo, deja paso al caos político y moral que se produce y las consecuencias de la conducta irreflexiva de los personajes principales. Katherine Duncan-Jones (1991: 179-180) se refiere a esta destacada presencia del motivo del amor y considera las variadas formas en que se presenta, desde las más espirituales y abnegadas hasta las más egoístas y terrenales. Tengo en cuenta estas consideraciones de Duncan-Jones en mi análisis, pero las completo y matizo, como se ve a continuación.

Así, en primer lugar está el amor platónico o espiritual, que se expresa de una forma sublime y desinteresada, en el que hay una total entrega a los sentimientos, pero ninguna respuesta o acercamiento por parte de la amada. Este tipo de amor se ve en Strephon y Klaius, que adoran a la etérea y distante Urania y que lo hacen sin rivalidad alguna. Cercano a ellos en la naturaleza de los sentimientos y en la entrega está Plangus, que quiere profundamente a la princesa Erona. Recordemos que Plangus, segundo hijo del rey de Iberia, sirve al rey Otanes de Persia y se enfrenta a Antiphilus en el combate que organiza Otanes y lo toma prisionero. Luego, cuando Artaxia hace prisionera a Erona, Plangus se enamora de ella. Tras decirle que nunca lo va a amar porque ese sentimiento desapareció de su corazón con la muerte de Antiphilus, Erona le pide que busque a Pyrocles y Musidorus, empresa en la que lo encontramos cuando los dos héroes griegos están en Arcadia. También Philisides se puede considerar un ejemplo en este

sentido, porque la mujer ausente e inaccesible a la que adora no corresponde a sus sentimientos.

Luego tenemos el amor correspondido, representado por Lalus y Kala. El decidido y enamorado pastor y su hermosa mujer consiguen llegar a la relación conyugal plena, incluso desoyendo el punto de vista realista del padre de Lalus. La idea que subyace es que es en el amor, en el matrimonio, donde se encuentra la perfección suprema, entendida gracias al matrimonio de dos. Por la naturaleza de las cosas, el matrimonio no es posible en una sola persona porque el hombre y la mujer necesitan todo el tiempo de su complemento, de otra persona. Así, en la *Arcadia* nos encontramos con distintos ejemplos de que la unión de los amantes es la que puede conducir a una libertad plena, que es el resultado de la unión del goce de amar y ser correspondido (17), y que también lleva a la perfección y la dignificación del ser humano, que no es un logro individual, sino de dos. También está el amor correspondido, que se da entre los dos héroes y las dos princesas, aunque aquí la búsqueda de la satisfacción sexual tiene un protagonismo destacado.

De igual forma el amor también se presenta como una pasión ridícula, que se ejemplifica en este caso en Basilius y en sus devaneos y fantasías con una amazona mucho más joven. En este caso el amor del duque surge de su vanidad, de su carácter caprichoso y de su incapacidad para conducirse en cada situación como corresponde y como le exige su cargo. Junto a Basilius, también Gynecia ejemplifica el amor como pasión que desequilibra y que destruye, pero en este caso hay diferencias importantes; si la pasión del duque es de una gran comicidad, en el caso de la duquesa presenta tintes trágicos; ella es mucho más joven que Basilius, un hecho que la hace más proclive a la pasión, pero tiene más capacidad de raciocinio y de arrepentimiento.

Entre los distintos tipos de amor que refleja la obra se encuentra también el enamoramiento forzado, como resultado de un castigo divino. Es el caso de los sentimientos que Erona tiene por Antiphilus y el de este por Artaxia, ambos creados por Cupido como venganza. Hay que mencionar también el amor fingido, como se puede ver en los sentimientos falsos que Musidorus muestra por Mopsa; y también está la ausencia de amor, como se puede ver en Dametas.

Uno de los puntos de vista desde los que se describe en la obra el amor es la posición anti-romántica. Ya se ha mencionado el punto de vista del padre de Lalus en este sentido y otro ejemplo en esta dirección lo tenemos en el primer Musidorus, que se muestra escéptico ante el amor y llama a los enamorados “fantastical mind-infected people that children and musicians call lovers” (16). Veamos con más detalle la posición

del primer Musidorus. Después de escuchar con suma atención a su primo y percatándose de la determinación de su amor, Musidorus le pregunta cómo es posible que Pyrocles, el príncipe más virtuoso del mundo, se convierta en una amazona y le pide que intente observarse por un momento desde fuera para que recapacite sobre la decisión que ha tomado, que reflexione sobre la pérdida de tiempo que este plan va a suponer para su educación, argumentando que su decisión le hará perder la fama de hombre de honor que ha alcanzado (17). De acuerdo con Musidorus, el modo de actuar de Pyrocles es contra natura, pues para un hombre, recurriendo a una conocida frase de Platón, “the resonable part of our soul is to have absolute commadment” (17). Más adelante, Musidorus continúa con su argumento y estima que un hombre como Pyrocles va a poner su mente en peligro tratando de parecerse a una mujer; tendrá que amoldar su alma a la debilidad femenina, adaptarla a las imperfecciones de la mujer (18). El amor, para Musidorus, es la pasión más innoble e infructuosa de todas; el amor es bastardo porque nace de la lujuria y la distracción; es una vil flaqueza compañera de celos y bajezas cuyo fin se reduce a un pequeño placer del que arrepentirse posteriormente. El amor ha afectado a Pyrocles de tal forma que le ha hecho cambiar el curso de la naturaleza, sustituyendo la razón por el sentimiento, y al hombre por la mujer. Musidorus piensa que el amor celestial te hace divino, el amor honesto, virtuoso, y el amor terrenal te hace mundano. Le parece que el amor a una mujer es un sentimiento afeminado porque el hombre pasa a adquirir las debilidades de una mujer.

El amor también se llega a ver como una enfermedad, incluso como una esclavitud y una cárcel. En este sentido se da un paralelismo entre la condición del enamorado como prisionero de su propio amor y el cautiverio de la amada, igualmente prisionera por los designios de su padre (17). Y así iré mostrando distintos ejemplos a lo largo de mi estudio, como la imagen del preso por amor (98). Se trata del momento en el que Dorus termina su discurso preguntando a Mopsa cuál es la razón de que no sea digno de su amor. Mopsa está a punto de contestarle que no hay razón alguna, pero Pamela le pide que juzgue por sí mismo cuál cree que es la razón de que no sea digno del amor de Mopsa y además argumenta que, dado que las mujeres son mejores observadoras de los juicios del hombre, no está en sus manos hacer de filósofas para encontrar virtudes ocultas; porque lo que en un príncipe sabio se consideraría sabiduría, la mujer lo miraría como una ligera emoción. Dorus encuentra un alivio en las dulces palabras de Pamela semejante al del hombre que arde en fiebre y se le refresca con agua fría; su corazón arde una vez que Pamela concluye su discurso.

#### d) La amistad

La necesidad del individuo de relacionarse con otros se manifiesta en el amor y también en la amistad. En lo que se refiere a este último sentimiento, pienso en Strephon y Klaius, que, por su amor a Urania, decidieron entregarse a la vida de pastor; ambos conocen la pasión del otro, pero los une tan buena amistad que nunca se separan y continúan su búsqueda como dos corredores que van a la misma velocidad, sin ocultárselo el uno al otro (285). También pienso en la amistad entre Basilius y Euarchus y entre Pyrocles y Musidorus. En el primer caso, vemos que cuando Euarchus tiene noticia del retiro del duque, no duda en dejar su país y trasladarse a Arcadia para hacerlo recapacitar. Lamentablemente no puede hacerlo porque cuando llega encuentra a Basilius sin vida. En lo que concierne a la amistad entre los dos héroes vemos constantes muestras de este sentimiento. Así, por ejemplo, en el tercer libro, Cleophila toma a su primo en sus brazos y le pide, por la gran amistad que los une, o por los cabellos de Pamela, que le relate la historia de sus aventuras amorosas (151); mientras que Dorus, también en el tercer libro, le dice a su primo que si considera que con su partida viola el lazo de la verdadera amistad que los une (152). Y, en este contexto, Philoclea le pide al tiempo que sea el carro de sus alegrías y que, a medida que avanza, le acerque su dicha; con cada momento perdido, su felicidad se destruye; puesto que el tiempo es el padre de la ocasión, le pide que se una a su hijo para que alivie sus agonías, pues la amistad se muestra con la ayuda instantánea (182). Por lo tanto la amistad y el amor son de vital importancia, así como la noción de sociedad. Es decir, hablo de la unidad ordenada de partes distintas. La soledad es el “enemigo astuto” que aleja del buen hacer a un hombre y lo convierte en más independiente. De manera que tanto el estoicismo como el platonismo son transformados radicalmente por el Renacimiento cristianizador de Sidney<sup>107</sup>.

La amistad también necesita de la lealtad, otro aspecto que también vemos en la obra. En este sentido se refleja que la mente de Dorus está dividida entre el amor hacia Pamela y la amistad hacia Cleophila; pero el amor parece vencer sin que ello perjudique la lealtad que une a ambos primos (163), lo que me recuerda a Montaigne cuando señala que una amistad perfecta se caracteriza porque “cada uno se entrega tan por entero al amigo que nada le queda para repartir con otros; al contrario, lamenta no ser doble o triple o cuádruple y no tener varias almas y voluntades para dedicarlas todas a esa

---

<sup>107</sup> DANBY 1964: 51-52.

persona<sup>108</sup>. La lealtad se ve en muchos casos entre soldados y los escritores isabelinos muestran numerosos paradigmas al respecto. Valga el ejemplo de Shakespeare, donde vemos que los soldados forman un equipo y saben que se podrán salvar las vidas unos a otros<sup>109</sup>. Es tan fuerte el vínculo que existe en ese mundo que incluso los desertores acaban siendo víctimas de sus remordimientos de conciencia<sup>110</sup>. Además, en este mismo ámbito surge el sentimiento de patriotismo, que puede ser una forma más de fortalecer esa amistad. En el criterio de Dieter Mehl, esa fidelidad puede chocar con otras formas y otras esferas en las que hay que mostrar cariño y lealtad, tales como la familia, los amigos y el amor, lo cual conduce a un tipo de conflicto trágico que raramente se encuentra en las historias inglesas<sup>111</sup>. A mi entender, esto se ve con nitidez en las obras de Shakespeare. Así, por ejemplo, Casio —para convencer a Bruto— le dice que piense en su patriotismo y en su honor, de manera que esa lealtad sustituya al afecto que siente hacia César. Sin embargo, aunque me resulta lógico lo que Dieter Mehl argumenta, me parece que también estamos ante una forma de aliarse que fortalece los lazos de unión entre los soldados, una fusión que los convierte en semejantes o en seres recíprocos para los que cada favor o gratificación que un compañero hace tiene como consecuencia la correspondiente compensación. Es decir, el patriotismo los une y es otra forma más de luchar por salvarse la vida mutuamente. Al margen de la justificación de la lealtad o el patriotismo a través del hecho de que son soldados que se pueden salvar la vida mutuamente, creo que en algunos casos la lealtad —tal y como podemos ver en la relación de Eros con Antonio— es desmesurada<sup>112</sup>. Para muchas personas estamos ante algo más que simple lealtad y por ello numerosos autores, con los que estoy de acuerdo, subrayan que hay rasgos evidentes de homosexualidad en estas obras<sup>113</sup>, y como ejemplo

<sup>108</sup> 1998: 251.

<sup>109</sup> Esto lo podemos ver en las palabras de Titinio cuando se da muerte ante el cuerpo sin vida de Casio: “By your leave, gods, this is a Roman’s part: / Come Cassius’ sword, and find Titinius’ heart”. *Julius Caesar*, V, 3, 88-89.

<sup>110</sup> En *Antony and Cleopatra*, IV, 6, 17-19, 30-31, así se desprende de las palabras que Enobarbo dirige a un soldado de César Augusto en el campamento de este en Alejandría y en las que valora su comportamiento:

I have done ill,  
Of which I do accuse myself so sorely  
That I will joy no more.  
[...] I am alone the villain of the earth,  
And feel I am so most.

<sup>111</sup> 1999: 132.

<sup>112</sup> *Antony and Cleopatra*, IV, 15, 94-95:

EROS: Why, there then, thus I do escape the sorrow  
Of Antony’s death.

<sup>113</sup> Para aquellos que estén interesados en el aspecto de la homosexualidad en la obra de Shakespeare aconsejo que presten especial atención a los *Sonetos*. Eve Kosofsky Sedgwick asegura en *Between Men*

me detengo en unas palabras de Enobarbo que muestran que sigue junto a Antonio — aunque luego desertará— por los sentimientos hacia él<sup>114</sup>. En la misma línea se pronuncia Maurice Charney cuando señala cuánto amor entre el mismo sexo hay en Shakespeare<sup>115</sup>, mientras que Stephen Orgel asegura que la homosexualidad era la forma dominante de erotismo en la cultura renacentista<sup>116</sup>, una posición que también sustenta Lisa Jardine<sup>117</sup>. Sin embargo, en la *Arcadia* no aprecio ese nivel y la relación entre los personajes no va más allá de la mera amistad.

e) La paz y la concordia

En esta sociedad que nos presenta Sidney la paz es un factor esencial e irrenunciable como lo son la felicidad y la armonía. De ahí el caos que se produce cuando estas condiciones se trastocan con la muerte del duque. Las distintas opiniones de los hombres y el resquebrajamiento del consejo ha puesto a Arcadia en un grave peligro y se piensa que el gobierno tiene que finalizar su periodo, mientras que el honesto y sabio Philanax se mantiene ocupado con su deseo de vengar la muerte del duque y con la estabilización del gobierno (305). Más adelante Philanax profundiza en la idea del caos y de la inestabilidad; describe Philanax la situación como el más penoso espectáculo del final de una tragedia en la que Arcadia tiene el papel del más miserable de los estados, porque, desprovista de su guía, permanece como un barco sin capitán, que se tambalea entre olas de incertidumbre hasta que se precipite hacia las rocas de la división, o hasta que sea destronado por los vientos tormentosos de una fuerza extranjera. Philanax habla por Arcadia y le pide al poderoso Euarchus que extienda sus brazos hacia Arcadia y que, como hombre, se apiade de la humanidad; que, como hombre virtuoso, castigue el vicio más abominable; y que, como rey, proteja a un pueblo que requiere al unísono de su bondad y de su equidad, pues él tiene el poder para enmendar la ruina en la que se

---

que en estos sonetos, como en la cultura griega, el amor entre hombres no es un estilo de vida opuesto o alternativo sino que está dentro de una estructura de relaciones sociales institucionalizadas que no afectan a la relación hombre-hombre (1985: 34-38). De hecho, estos sonetos son tan importantes que —de acuerdo con lo dicho por Joseph Chadwick en su artículo “Toward an Antihomophobic Pedagogy”— junto con los diálogos de Platón han jugado un papel crucial en la formación de ciertos estratos de la cultura masculina gay desde la era victoriana hacia delante (HAGGERTY & ZIMMERMAN 1995: 36). Además, véase A. BRAY, *Homosexuality in Renaissance England*, Londres: Gay Men`s Press, 1982.

<sup>114</sup> *Antony and Cleopatra*, III, 10, 34-36:

I'll yet follow  
The wounded chance of Antony, though my reason  
Sits in the wind against me.

<sup>115</sup> 2000: 6.

<sup>116</sup> 1989: 7-29.

<sup>117</sup> A este respecto, véase SANTANA HERNÁNDEZ 2002a.

encuentran (311). Como vemos, todos los esfuerzos de Philanax van encaminados a recuperar la estabilidad y la paz.

f) La libertad

Para alcanzar esa felicidad, armonía y paz resulta esencial la libertad, otro de los grandes conceptos esenciales del Renacimiento y que vemos en distintos pasajes de la *Arcadia*. Uno de ellos lo tenemos en el momento en que Philanax opina que la pérdida de libertad a la que serían sometidas las hijas de Basilius al irse a la soledad del campo en la que el duque quiere vivir, podría inducir las a perder la virtud (7). Junto a la idea de la libertad personal se encuentran como es de esperar, la libertad social y política, como cuando en el último libro se nos muestra la inequívoca importancia de la libertad al aludir a los arcadianos, a las leyes, costumbres y libertades del país (308). Por eso, la búsqueda de la libertad es una de las características de *Arcadia*, como lo son la prevalencia de la autoridad y el imperio de la ley.

g) La autoridad y la ley

Los miembros de la sociedad de la época estaban llenos de respeto a Dios, a los reyes, al padre, a la autoridad, y los autores reflejan estas posiciones. Sidney hace otro tanto en su *Arcadia*, donde vemos que el núcleo de su pensamiento no es solo el amor, sino también la ética y la política, al tiempo que refleja las convicciones de la estructura jerárquica de la sociedad, el incuestionable poder del monarca y la voluntad divina de la que todo emana, y examina las responsabilidades de la realeza y la negligencia en el gobierno del estado, con lo que el trasfondo político de la obra es manifiesto.

Desde el punto de vista de la teoría política isabelina, la misión del monarca, fundada en la incuestionable y perfecta voluntad de Dios, arquitecto máximo del universo, no es otra que estar en todo momento al frente del gobierno del reino, actuar siempre como se espera del representante humano de la ley divina y nunca entender el reino y el poder que se le han confiado como una propiedad particular, descuidando sus responsabilidades. Esto es lo que le ocurre a Basilius, que se coloca irresponsablemente en una posición de debilidad. En primer lugar, se muestra irrespetuoso con el orden divino al intentar conocer qué le depara el futuro consultando el oráculo de Delfos y, por ello, como es de esperar, la respuesta del oráculo no es otra que un castigo. En segundo lugar, su falta de respeto y de responsabilidad se hace más patente cuando decide dejar la corte y retirarse a un lugar alejado, en el que va a tener vida y ropas de

pastor, esperando de forma ingenua, que los términos terribles del oráculo no se cumplan y provocando con su decisión un auténtico caos en el país y en su organización política, todo ello fruto del hecho de que el duque va a adoptar una vida que no le corresponde, alterando profundamente la estructura que la sociedad tiene establecida y el orden cósmico que lo gobierna todo<sup>118</sup>. En tercer lugar, Basilius no se comporta como el modelo que debería ser, no es una referencia de rectitud y honestidad y no tiene ningún reparo, una vez en su retiro, en dar rienda suelta a sus deseos carnales. Por último, hay que destacar el hecho de que el duque no tiene reparos en dejar el gobierno de Arcadia en las manos de Philanax y otros siervos fieles, una decisión de todo punto injustificable a los ojos de la doctrina política del momento. En Basilius tenemos algo similar a lo que le ocurre a Próspero; el duque de Milán, arquetipo del humanista, solo se encuentra bien entre los libros de su biblioteca y paulatinamente delega sus responsabilidades de gobierno en su hermano Antonio, quien finalmente lo traiciona y usurpa el trono; la pérdida del ducado y los doce años que Próspero pasa en la isla son el castigo que recibe por su irresponsable conducta. De ahí que Sidney, al situar la Arcadia en un mapa, hace de la nación una tierra que necesita ser gobernada por un gobernante preocupado tanto por la conducta de sus propios súbditos como por la de los funcionarios del gobierno y las personas cercanas<sup>119</sup>.

Por otro lado, Euarchus representa al gobernante ideal, es el modelo perfecto del juez y rey justo. En este sentido, en el quinto libro vemos que Euarchus sabe que lo que es malo de por sí no puede hacer bien y nunca olvida que su labor es la de mantener a los macedonios en el ejercicio de la bondad y en el disfrute de sus vidas, nunca hace uso de la violencia, salvo cuando es para defender los derechos de sus ciudadanos. Euarchus opina que cuanto más extiende sus dominios, más vecinos tiene y, por lo tanto, puesto que aboga por la paz y nunca es herido, prefiere ser moderado y mantener buenamente lo que es suyo antes que multiplicar sus deseos, buscándose con ello un enemigo tras otro y poniendo su honor y la seguridad de su pueblo en manos de la suerte. En vez de conquistar Arcadia, Euarchus piensa en la enorme tristeza que asedia a sus habitantes, habiendo sido privados de su principal pilar (309). Además de ello, cuando el rey macedonio pasa ante los arcadios lo hace como un hombre que no desdeña al pueblo, pero que tampoco se conmueve por sus adulaciones, sino que muestra una determinación constante en sus ojos (314).

---

<sup>118</sup> TILLYARD 1972: 22.

<sup>119</sup> CRAFT 1994: 120; LINDENBAUM 1984; y HAGER 1991: 26.



El levantamiento de los rebeldes de Phagona es un primer ejemplo del caos político que se produce cuando el monarca no está en su puesto y no cumple con sus obligaciones. En este conflicto vemos dos posiciones: de una parte, el punto de vista de los rebeldes, que quieren cambiarlo todo:

There, being chafed with wine and emboldened with the duke's absented manner of living, there was no matter their ears had ever heard of that grew not to be a subject of their winy conference. Public affairs were mingled with private grudge; neither was any man thought of wit that did not pretend some cause of mislike. Railing was counted the fruit of freedom, and saying nothing had his uttermost praise in ignorance. At the length the prince's person fell to be their table-talk; and to speak licentiously of that was a tickling point of courage to them. A proud word did swell in their stomachs, and disdainful reproaches to great persons had put on a shadow of greatness in their base minds. Till at length, the very unbridled use of words having increased fire to their minds (which thought their knowledge notable because they had at all no knowledge to condemn their own want of knowledge), they descended to a direct mislike of the duke's living from among them. Whereupon it were tedious to write their far-fetched constructions; but the sum was he disdained them, and what were the shows of his estate if their arms maintained him not? Who would call him duke if he had not a people? When certain of them of wretched estates (and worse minds), whose fortunes change could not impair, began to say a strange woman had now possessed their prince and government; Arcadians were too plain-headed to give the prince counsel. What need from henceforward to fear foreign enemies, since they were conquered without stroke striking, their secrets opened, their treasures abused, themselves triumphed over, and never overthrown? If Arcadia grew loathsome in the duke's sight, why did he not rid himself of the trouble? There would not want those should take so fair a cumber in good part. Since the country was theirs and that the government was an adherent to the country, why should they that needed not be partakers of the danger, be partakers with the cause of the danger? 'Nay rather', said they, 'let us begin that which all Arcadia will follow. Let us deliver our prince from foreign hands, and ourselves from the want of a prince. Let us be the first to do that which all the rest think. Let it be said the Phagonians are they which are not astonished with vain titles that have their forces but in our forces. Lastly, to have said and heard so much was as punishable as to have attempted; and to attempt they had the glorious show of commonwealth with them.' (111-112)

De otro lado, el punto de vista de Cleophila, respetuoso con la monarquía. Por eso Cleophila les pregunta a los sublevados qué dirían sus ancestros si estuviesen vivos y viesen a sus descendientes intentando destruir una monarquía tan admirable como la que ahora tienen (114). Esta creencia en el orden se manifiesta particularmente a raíz de la muerte de Basilius. Ahora se produce una crisis política de consecuencias impredecibles que Philanax describe acertadamente con la metáfora de la tragedia social y el barco del estado a la deriva:

Imagine, vouchsafe to imagine, most wise and good king, that here is before your eyes the pitiful spectacle of a most dolorously ending tragedy, wherein I do but play the part

of all this now miserable province which, being spoiled of her guide, doth lie like a ship without a pilot, tumbling up and down in the uncertain waves, till it either run itself upon the rock of self-division or be overthrown by the stormy wind of foreign force (311).

La autoridad y el orden social descansan en las leyes y se mencionan continuamente la justicia, la condena y el perdón (253).

h) La reputación y el honor

No podían faltar los aspectos de la reputación y el honor, los que tanta atención se dedica en la época. A ello se refiere Montaigne, cuando dice “De todos los sueños del mundo, el más acertado y universal es el cuidado de la reputación y de la gloria, por el cual llegamos a dejar riquezas, reposo, vida y salud, que son bienes efectivos y concretos, para seguir esa imagen vana y esa simple voz que no tiene ni cuerpo ni forma”<sup>120</sup>. Por esto los hombres del momento son conscientes de que el honor que perdura es eterno pero una mancha en la reputación no se va con tanta facilidad y esta circunstancia se muestra con claridad en la *Arcadia*. Valga el ejemplo que tenemos en el primer libro, dentro del diálogo entre Pyrocles y Musidorus, cuando el primero toma la decisión de ir en busca de la princesa y disfrazarse de amazona. Musidorus, habiendo escuchado con suma atención a su primo y percatándose de la determinación de su amor, le pide que intente observarse por un momento desde fuera para que recapacite sobre la decisión que ha tomado, que reflexione sobre la pérdida de tiempo que su plan va a suponer para su educación, argumentando que su decisión le hará perder la fama de hombre de honor que ha alcanzado (17). Por ello, el honor y la valentía van de la mano y demuestran el carácter del individuo que se diferencia del resto. De ahí que, en el segundo conjunto de églogas, se hable de los cientos de actos de honor y valentía que Pyrocles y Musidorus llevaron a cabo (136). Otro tanto vemos en el cuarto libro cuando Kerxenus entra en la prisión y descubre a los dos príncipes; entonces, su alma se llena de tristeza y de deseo de ayudarlos; tras llamar a sus vecinos de Mantinea, les cuenta su bravura y su honor, jurando que los dioses los han favorecido más de lo que ellos mismos podrían imaginar (282).

En otros casos vemos que los personajes son tan conscientes del dañino efecto producido por el deshonor que se le relaciona con el peligro. Así, en el segundo libro, vemos que la propia Philoclea se sorprende del sentimiento que la posee; su corazón arde

---

<sup>120</sup> 1998: 319.

en deseo y su pasión le manifiesta el peligro, el deshonor y la desesperación en la que puede caer (95). La misma posición se aprecia en el pasaje del libro cuarto en el que Philoclea, al hablar del suicidio, le dice a Pyrocles que no cree que la alusión a la virtud en su defensa del suicidio sea suficiente; en realidad, habría sido suficiente si la cuestión hubiese sido si un hombre prefería el dolor a la vergüenza, pero en el caso que plantea Pyrocles, hay que añadir el mal, lo cual desequilibra la balanza del dolor y la vergüenza (258). Y ello porque, en definitiva, lo que hace Philoclea es recordarnos que elegir el dolor es valeroso y honorable frente a la opción de la vergüenza que, en todos los casos, va íntimamente relacionada con la debilidad y el deshonor. Esto es algo que vemos en el quinto libro cuando los dos príncipes resuelven mantener sus nombres falsos todo el tiempo que les sea posible para evitar la vergüenza de sus familias y el disgusto de su trágico final (333). De manera que la reputación determina tanto la forma de pensar y actuar de los personajes que los puede cambiar, y también refleja cómo se concebía el honor en la Inglaterra de su tiempo y en el resto de Europa<sup>121</sup>.

#### i) La verdad y la apariencia

Sidney le otorga un especial valor a estos dos elementos, generalmente asociados el uno al otro y frecuentemente en relación de conflicto, y que el teatro de la época muestra de modo singular. En la *Arcadia* —por supuesto dentro del propósito moralizante con el que el autor concibe esta obra— se defiende la necesaria e incuestionable prevalencia de la verdad y también se llama continuamente la atención sobre el hecho de que la verdad no es siempre un valor absoluto, que todo depende de la perspectiva con la que se consideran los hechos y de la fiabilidad de la percepción y la información que de ellos se tienen. Así la realidad y la percepción de ella no son elementos fijos y estables, sino cambiantes; y aquí es donde Sidney pone las alarmas para destacar la relevancia de la apariencia y para subrayar que esta inestabilidad de referencias condiciona las actitudes y las decisiones de los individuos, con lo que una percepción errónea lleva a la crisis personal y, en el caso de la comunidad política, al caos.

---

<sup>121</sup> Un ejemplo muy claro se aprecia en *The History of Henry the Fourth*, en donde a través de Falstaff se duda del honor, preguntándose qué es, para concluir diciendo que no es más que aire (V, 1, 127-134). Y, sirviéndonos de otra referencia cercana, piénsese en la gran importancia que tenía el “qué dirán” en la sociedad española del Siglo de Oro. Sin embargo, este hecho no es algo nuevo según podemos ver en la antigüedad. Y en este sentido Mercedes Madrid señala que “La épica griega arcaica refleja una sociedad de ideales caballerescos donde el culto al honor es la principal preocupación de sus protagonistas” (1999: 31). A este respecto, véase SANTANA HERNÁNDEZ 2002a.

Un ejemplo de que el conflicto verdad/apariencia tiene consecuencias en el ámbito político, en el funcionamiento normal de la vida del país, lo tenemos en la aparente muerte de Basilius y todos los movimientos, pronunciamientos e inestabilidad que la nueva situación produce. Un ejemplo de cómo el juego entre lo que es cierto y lo que es aparente afecta a los distintos personajes en su ámbito personal y su círculo más cercanos lo tenemos en las consecuencias que tiene el uso del disfraz y de la identidad oculta por parte de Pyrocles y Musidorus como salida técnica para ser aceptados en el entorno reducido del duque y de esta manera poder conocer a las princesas. La primera consecuencia se produce en el ámbito individual y es de carácter negativo para los dos héroes, que de esta forma se desacreditan. Ambos son bravos guerreros, hombres íntegros, pero no dudan en faltar a la verdad y adoptar un nombre y una identidad falsos. La segunda consecuencia se manifiesta en el ámbito de las personas a las que afecta el uso del disfraz, como es el caso de Philoclea, porque la atracción que ella siente por la amazona le resulta difícil de explicar y le ocasiona incertidumbre y desequilibrio. La tercera consecuencia vuelve a afectar a Pyrocles y Musidorus, que ya desacreditados en el ámbito de la reputación individual, amplían su descrédito en el ámbito de las relaciones personales y sociales. Pensemos que cuando Philoclea descubre que la que ella creía amazona no es una mujer, todas sus referencias de fiabilidad con respecto a Pyrocles desaparecen. Por eso ahora el príncipe tiene que hacer un esfuerzo mayor por restablecer de nuevo la confianza de la mujer que ama. Así, en la sección final del libro tercero, Pyrocles le explica a Philoclea que su verdad es constante y su corazón es testigo de su intachable fe, de forma que todo lo que tiene que decir en su propia defensa es sincero y auténtico, pero la actitud y las palabras de la princesa, más que esperables, rezuman decepción y desconfianza:

*‘O false mankind!’ cried out the sweet Philoclea, ‘how can an impostumed heart but yield forth evil matter by his mouth? Are oaths there to be believed where vows are broken? No, no! Who doth wound the eternal justice of the gods cares little for the abusing their name; and who, in doing wickedly, doth not fear due recompensing plagues, doth little fear that invoking of plagues will make them come ever a whit the sooner. But alas! What aileth this new conversion? Have you yet another sleight to play; or do you think to deceive me in Pyrocles’ form, as you have done in Cleophila’s? Or rather, now you have betrayed me in both those, is there some third sex left you into which you can transform yourself, to inveigle my simplicity? Enjoy, enjoy the conquest you have already won, and assure yourself you are come to the furthest point of your cunning! For my part, unkind Pyrocles, my only defence shall be belief of nothing; my comfort, my faithful innocency; and the punishment I desire of you shall be your own conscience.’ (205-206).*

Luego los esfuerzos de Pyrocles para rehabilitar su imagen se van a dirigir, en medio del juicio final, a la comunidad social; ahora tiene que justificar las tres identidades distintas que ha usado en Arcadia; debe explicar por qué el viajero que llega a Mantinea se convierte en la amazona Cleophila y cómo esta luego cambia a Timopyrus, déspota de Lycia. Aquí está Philanax para recordarle, entre otros cargos, su total carencia de respetabilidad y de honestidad<sup>122</sup>.

Si nos vamos al círculo familiar de Basilius, también vemos las consecuencias negativas del disfraz. Los duques y las princesas se visten de pastores porque de esta forma Basilius piensa que va a neutralizar los términos terribles del oráculo, pero no solo no consigue este objetivo, sino que el uso del disfraz aquí arremete contra el status social de los personajes y los degrada<sup>123</sup>. Además está el hecho de que el disfraz no es un instrumento perfecto para ocultar la identidad personal y la clase social a la que pertenece el que lo lleva; el disfraz no consigue anular el rango, la formación y la personalidad anterior. Tomemos, por ejemplo, el caso de Musidorus; una vez que se convierte en el pastor Dorus, él sigue hablando y pensando como el duque de Tesalia que es y de ahí, entre otras actuaciones, el nivel culto de sus intervenciones en las églogas. Solo cuando se escapa con Pamela y cede a sus instintos más bajos en el momento en que están solos e intenta violarla, el disfraz y el disfrazado convergen.

Hay que señalar, también, que el travestismo que practican los dos héroes griegos es una técnica habitual en los romances y en el teatro antiguos y es muy frecuente en las letras inglesas del momento, en especial en el teatro<sup>124</sup>, y por eso Stephen Orgel, en su

---

<sup>122</sup> “This man, whom to begin withal I know not how to name, since being come into this country unaccompanied like a lost pilgrim, from a man grew a woman, from a woman a ravisher of women, thence a prisoner, and now a prince; but this Timopyrus, this Cleophila, this what you will (for any shape or title he can take upon him that hath no restraint of shame), having understood the solitary life my late master lived, and considering how open he had laid himself to any traitorous attempt, for the first mask of his falsehood disguised himself like a woman (which, being the more simple and hurtless sex, might easier hide his subtle harmfulness), and presenting himself to my master (the most courteous prince that lived), was received of him with so great graciousness as might have bound not only any grateful mind, but might have mollified any enemy’s rancor” (334-335).

<sup>123</sup> HAGER 1991: 7-8, 136.

<sup>124</sup> Sobre esta cuestión véase R. M. DEKKER y L. C. VAN DE POL, *The Tradition of Female Transvestitism In Early Modern Europe*, New York: St Martin’s Press, 1989; A. DREW-BEAR, “Face-Painting in Renaissance Tragedy”, *Renaissance Drama* 12: 71-93, 1981; A. DREW-BEAR, *Painted Faces on the Renaissance Stage: The Moral Significance of Face-Painting Conventions*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1994; T. GWILLIAM, “Cosmetic Poetics: Coloring Faces in the Eighteenth Century”, en V. Kelly y D. Von Mücke (eds), *Body and Text in the Eighteenth Century*, Stanford: Stanford University Press, 1994; A. R. JONES & P. STALLYBRASS, “Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe”, en J. Epstein & K. Straub (eds), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York-London: Routledge, 1991; L. LEVINE, *Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; P.

artículo “Teaching the Postmodern Renaissance”, asegura que los isabelinos mantuvieron un teatro público travestido cuando ninguna otra sociedad europea lo hizo<sup>125</sup>. También era un hecho social, porque —como dice Wilfred Mark Webb— maquillarse o pintarse no era solo una práctica propia de las mujeres, sino que en ocasiones los cortesanos de fines del siglo XVI se pintaban o maquillaban<sup>126</sup>. Por eso, la *Arcadia* no es ajena a ello, más bien todo lo contrario<sup>127</sup>. Quizás el mito en el que pesamos es Ceneo y ello porque, como se sabe, nació mujer y Neptuno la convirtió en un hombre invulnerable. Sidney nos lo presenta en el segundo libro, cuando Philoclea admite que habría querido que Cleophila se transformase en el joven Ceneo, porque al ser un hombre podría cumplir su deseo u odiarlo por rechazarla (98). Junto a este, existen muchos más casos que muestran el travestismo. A este respecto, por ejemplo, Pyrocles es asociado con el mito de Heracles y Ónfale que, como se sabe, cuenta que el dios se viste de mujer (18). En el mismo sentido, en el primer libro, Musidorus sigue con su argumento y estima que un hombre como Pyrocles va a poner su mente en peligro tratando de parecerse a una mujer (18).

j) La muerte

La muerte también está presente en el plácido mundo arcádico y Sidney nos la presenta desde múltiples perspectivas. De una parte, la muerte es un hecho definitivo, no tiene vuelta atrás y altera las circunstancias personales y sociales de aquellos a los que afecta. Esta situación se aprecia en el quinto libro, cuando Philanax recuerda al duque y, en vez de hablar con Euarchus, permanece totalmente ausente e imagina lo feliz que sería y lo distinto que sería el mundo si Basilius no hubiese muerto; arrastrado por la melancolía, de sus ojos asoman algunas lágrimas y su voz se detiene con los sollozos (311). En otras ocasiones, la muerte está muy ligada al amor, tanto al que es correspondido, como al que no lo es. Por eso Dorus dice no hay mejor muerte que la de morir por su amada (54). Por eso Plangus nos va a confesar que vive en la desesperación y, aunque busque la muerte, no morirá hasta que fallezca su amada, a quien tiene el deber de ayudar (130). Aunque también nos vamos a encontrar con algún caso en el enamorado no correspondido no ve la muerte como una solución y un alivio. Valga como ejemplo en este sentido el momento en el que el pastor Philisides prosigue con su diálogo con el eco,

---

STALLYBRASS, “Travestism and the ‘Body Beneath’: Speculating on the Boy Actor”, en S. Zimmerman (ed), *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*, London: Routledge, 1992, 64-83.

<sup>125</sup> HAGGERTY & ZIMMERMAN 1995: 64.

<sup>126</sup> 1912: 208.

<sup>127</sup> HAGER 1991: 149-150, 169-170.



libro, cuando Pyrocles descubre que Dametas no ha dejado una sola arma en la habitación, con cuidado de no despertar a Philoclea, se dirigió al barrote y le pide que lo ayude a escapar de sí mismo (253), que es la forma que él tiene de resolver la situación sin implicar a su amada. De esta forma, la muerte (suicidio) da lugar a una vida mejor, da acceso a un mundo que no es este. Es el “reconocimiento de una realidad última no racional”<sup>133</sup> al que alude Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Podemos decir que, tras la muerte, estamos en un mundo onírico donde los sueños se harán realidad y en donde la relación entre amor, locura y muerte como liberación que hemos convertido en un todo nos demuestra que ese todo es un sueño. Y ello porque al estar enamorado, al ser considerados locos y al morir, estamos fuera de la realidad, en un mundo de fantasías y de sueños. En otras palabras, al morir se alcanza el estado de plena libertad que posibilita que se esté en un estado idílico semejante a un sueño<sup>134</sup>.

k) Las ideas morales

La meta de la creación literaria es enseñar<sup>135</sup>. Frente a los ataques de quienes, como Platón, creen que la literatura miente y exagera las pasiones, poetas como Sidney se apoyan en el concepto aristotélico de «mímesis» para subrayar la capacidad de la literatura para ofrecer una lección moral. El poeta puede reformar la moral de las personas y por ello distintos trabajos hacen especial hincapié en la idea de que la gran meta de Sidney era mover a la nación hasta lo virtuoso por medio de la literatura<sup>136</sup>. Estamos ante el valor pedagógico del arte y la literatura. Hay distintas situaciones que reflejan este fin didáctico de la literatura, como se ve en el primer conjunto de églogas, donde el anciano Geron califica de bestia al hombre, que, naciendo del fuego divino, permite el comportamiento de una bestia para fortalecer su alma (67). Histor, por su parte, interviene nuevamente en la égloga entre Geron y Philisides para decir que la juventud no estima los consejos de la vejez cuando se está enamorado. Luego, finaliza Dorus su intervención, al terminar la égloga, diciendo que los tesoros se esconden en las cuevas más feas, que de una posada sale un rey, y que detrás de las nubes más feas se esconden estrellas preciosas. Philanax, en cambio, está más ocupado y preocupado por cuestiones más delicadas; de ahí que en el quinto libro nos encontramos con que ve

<sup>132</sup> DUNCAN-JONES 1991: 262-263; y HAGER 1991: 138.

<sup>133</sup> 1998: 17.

<sup>134</sup> SANTANA HERNÁNDEZ 2002a.

<sup>135</sup> MURRIN 1969: 171; y DANBY 1964: 33.

<sup>136</sup> HAMILTON 1977: 123-74; y MURRIN 1969: 184-189.



Philanax que hasta el capitán más astuto teme las rocas (313). Son mensajes que iremos viendo a lo largo de *Arcadia*, como sucede cuando el narrador, acaso con ánimo de humanizar al personaje de la duquesa, comenta que el hombre actúa de tal forma ante el amor que primero se adula a sí mismo y, después, con las adulaciones de aquel que ama, se convence de su amor (81).

Como se ve, por medio de la risa y la ironía se llega incluso a la didáctica y la pedagogía. Si bien no debo mostrar solamente esos casos ya que esta didáctica y su valor pedagógico resultan aún más esclarecedores si nos fijamos en los personajes más importantes. En este sentido, conviene recordar el momento en el que las palabras de Musidorus avergüenzan a Pyrocles, quien, suspirando, responde a los razonamientos de su primo. Pyrocles comienza su discurso reconociendo las buenas intenciones de Musidorus, pero considera inmerecidas las opiniones que su primo vierte sobre él. Pyrocles defiende su cambio de actitud basándose en la idea de que la mente debe distraerse a veces del conocimiento; sus pensamientos, aunque no estén conectados con la formación y la experiencia, pueden poseer un carácter más elevado (13). Y, en la misma línea, poco después, Musidorus añade que los poetas enaltecen el paisaje, sobre todo, cuando sus versos provienen de la mente de un enamorado. Escéptico ante el amor, Musidorus llama a los enamorados “fantastical mind-infected people that children and musicians call lovers” (16).

#### 1) La poesía

También son numerosas las referencias al papel que desempeñan la poesía y el poeta en el cosmos arcádico, y que convierten la obra en un paralelo de *Astrophil and Stella* y *A Defence of Poetry*. En algunos casos en la *Arcadia* la poesía se ve desde posiciones antirrománticas o realistas. Así Musidorus nos dice que el esplendor que Pyrocles ve en *Arcadia* es fruto de la poesía, porque, al igual que su primo, los poetas tienden a enaltecer con su pluma cualquier paraje (15). Especialmente interesante en este sentido es el Apéndice A, que incluye un debate entre Lalus y Dicus sobre el verso cuantitativo y el acentual. Aquí se destaca la relación entre la poesía y el ritmo, como cuando el pastor Dicus opina que, dado que el principal ornamento de la poesía, si no su fin, reside en la música, los versos que poseen mayor musicalidad son los más apropiados para obtener este fin (363). Puesto que la música se sostiene en el sonido y la cantidad, para responder a lo primero están las palabras, para lo segundo, la métrica. De esta forma, cada redonda tiene su equivalente en una sílaba de pie largo o corto; dependiendo de ello

reciben distintos nombres: dactílico, espondaico, troquelado. Las palabras acompañan armoniosamente al tiempo, así, el poeta debe saber, por el tiempo, cómo debe medirse cada palabra o, por el verso, encontrar la cantidad precisa de la música. La poesía contiene en sí misma una suerte de música oculta, ya que por la métrica se puede percibir la forma en que algunos versos se sirven de una nota elevada que se ajusta a temas importantes, y otros poseen una nota más suave que resulta más apropiada para los temas amorosos. En las rimas que los pastores normalmente usan, en las que no se mira más que el número de sílabas, la musicalidad resulta confusa hasta el punto de forzar al poeta a crear corcheas para aquello que se acumula en los labios, o a alargar una vocal breve que, en otras circunstancias, habría pasado como un suspiro. Este proceso trae consigo la recompensa de una rima similar a la de aquellos que, no sabiendo bailar, acompañan la danza con sus pies. Esta y no otra es la razón por la que hay tantos poetas, más que todos los búhos que haya podido haber en Atenas. Lalus, por su parte, no está de acuerdo con la primera idea de Dicus y piensa que la música trae consigo una métrica, por lo que las palabras no necesitan ser medidas; de la misma forma en que la música contiene el tiempo y la medida, los versos contienen las palabras y la rima. Para reafirmar su discurso y atacar el de Dicus, Lalus sostiene que su compañero abusa demasiado de la dignidad de la poesía para aplicarla a la música, pues la música es esclava de la poesía, y no al revés; la música deleita solamente al oído, mientras que la poesía deleita a la mente y al oído. Aquello que más embellece las palabras debe insinuarse en la música; si el resultado no es bueno, la culpa ha de ser del músico, pero nunca del poeta, pues este busca embellecer sus palabras para agradar, lo cual se consigue mejor con la rima, especialmente cuando esta va dirigida a los estudiosos de la poesía. El poeta observa una parte de la métrica, pero atiende mucho más a la rima, mientras que el estudioso solo presta atención a la métrica y no considera la rima en absoluto; además, el poeta considera la acentuación, y el estudioso no. Lalus prosigue diciendo que los poetas que no prestan atención a la cadencia son malos bailarines; golpean los talones y se olvidan de observar la causa principal de la poesía. Aunque Dicus piense que Grecia está plagada de poetas, Lalus opina que aquellos que cultivan la rima como los pastores toscanos y arcadios no son tan fáciles de encontrar. En cuanto al resto de los pastores se refiere, es cierto que muchos de ellos escribían, pero pocos lo hacían bien; son contados los que han pasado a la posteridad. Y lo mismo ocurre con sus versos, que mueren tan pronto como son creados, y muy pocos permanecen. Dicus habría respondido a Lalus, pero Basilius hace de

moderador entre ambos y les dice que aquel que escribe bien es el que escribe de forma sabia.

Resulta indudable que la belleza encuentra en el poeta a su mejor transmisor. Los poetas, a su vez, son plenamente conscientes de su papel y del valor que posee la belleza (como he indicado, estrechamente relacionado con la “perfección”).

## 2.4 UN ESTILO SINGULAR

Sidney va a tener un particular protagonismo en la formulación del lenguaje literario, tanto en la prosa como en la poesía, que se produce en el periodo isabelino. De una parte están los que proponen un nuevo lenguaje que se caracteriza por ser estar recargado de neologismos. Estamos ante la puesta en valor de los arcaísmos y que tiene en John Lyly, con sus *Euphues*, a un digno representante. Sidney no entra en este enfrentamiento ni opta por decantarse por una u otra forma, lo que le lleva al empleo de un lenguaje cotidiano y con pocos arcaísmos, algo de lo que deja constancia en su *Defence of Poetry*, si bien claro está que en ocasiones nos encontramos con alguna excepción como se ve en el empleo de algunos epítetos compuestos, el uso de la inversión sintáctica, y las estructuras retóricas y lógicas. Dentro de este contexto, la *Arcadia* no va a quedar al margen de estos recursos, y de hecho presenta los rasgos de su dicción poética.

En lo que respecta al estilo, en la *Arcadia* destaca el conocimiento y uso que Sidney hace de la retórica y el amor que muestra por el lenguaje formal. A este respecto, John Danby señala que “Sidney’s style is balanced, antithetical, alliterative, calculated”<sup>137</sup>. Además, destaca, sin duda, por el valor de las palabras. En este sentido, en el libro cinco, resulta especialmente recurrente el momento en el que Timautus insiste en liberar a Gynecia y a sus hijas para que estas hablen, y que Philanax quiere evitar a toda costa tener que responder de sus ofensas, que pretende disfrazar con unos discursos que ya ha preparado; pero, como las palabras de Timautus expresan rencor más que una acusación justa, los hombres no le hacen caso. La multitud se muestra atenta a las palabras que Philanax les va a comunicar. Este se dirige a ellos como un hombre que tiene la conciencia limpia, sin palabras convincentes, ni con una actitud adulatoria, sino con el tono grave de un padre sabio a quien nada salvo el amor lo lleva a

reprender. De esta forma, Philanax dice a los hombres que tiene que informarles de un asunto muy importante y, en consecuencia, tiene que pedirles algo aún más importante, aunque, dado el proceder de estos hombres en las últimas horas, no sabe qué es lo que no tendría que pedirles. Philanax prosigue diciéndoles que tiene razón para solicitarles su ayuda por la vida de aquel que nunca les hizo daño, es decir, el duque, y que, dado que ellos no son ni cíclopes ni caníbales, no está desencaminado a la hora de desear que el cuerpo del duque, que los mantuvo treinta años en una paz floreciente, no sea cortado o devorado por ellos mismos, sino que se entregue al descanso natural de la tierra (306). Una idea, la del valor y trascendencia de las palabras, que se vuelve a ver, también en el quinto libro, cuando Philanax concluye con el pensamiento de que la paz de Arcadia y las vidas de miles de habitantes dependen enteramente de sus palabras y de la respuesta de Euarchus; los arcadianos, en la extrema necesidad en la que se encuentran, no desean las riquezas del rey, ni poner en peligro a los suyos, sino el beneficio de su sabiduría, cuya gloria y aumento residen en la práctica (312). Hasta tal punto que me atrevo a identificar la oratoria de manera sutil cuando Philanax dice a los hombres que lo escuchan que los quiere demasiado como para seguir mencionándoles sus faltas y les pide que las olviden para que no vuelvan a cometerlas, pues prefiere ser orador de sus virtudes (307).

Sidney, con su manejo de los recursos retóricos, muestra un gran avance con respecto a sus predecesores los poetas Tudor, que conocían las posibilidades de la retórica, pero su labor en este sentido siempre fue limitada y por lo general se contentaron con el uso repetitivo de algunos esquemas simples, tales como la anáfora o la aliteración<sup>138</sup>. La *Arcadia* es una variedad de esa elaborada retórica característica de la época isabelina y los poemas de las églogas de *The Old Arcadia* son magistrales. La gran formación lógica de Sidney se ilustra aquí en la progresión ordenada de sus ideas, en la concatenación de sus argumentos en los debates y en el hecho de que sus imágenes siempre están controladas por sus funciones lógicas y el sentimiento guiado por el pensamiento, lo cual le hace parecer frío en ocasiones. Su conocimiento y utilización de los recursos retóricos es exhaustivo. Estamos ante un estilo bien definido, caracterizado por las tres formas clásicas (deliberativa, forense y epidíctica) y con la tendencia de los autores isabelinos a enfatizar la tercera<sup>139</sup>. Es, sin duda, un estilo tan original que hace

---

<sup>137</sup> 1964: 50.

<sup>138</sup> RINGLER 1962: lvii.

<sup>139</sup> CHALLIS 1965: 561-76.

que los libros de *Arcadia* tengan un método narrativo diferente<sup>140</sup>. Sidney desarrolla su estilo mediante el uso de ritmos próximos al lenguaje común, incluye coloquialismos y neologismos progresistas, crea, asimismo, nuevas imágenes e incluso acuña giros; emplea figuras como antítesis o metáforas<sup>141</sup> que, como es de entender, resultan esenciales en las comparaciones que Sidney hace de los personajes con las deidades o, incluso, en los momentos en los que quiere moralizar. Desde el principio podemos ver la tendencia de Sidney a dar muchos detalles. Dos ejemplos de esto los tenemos en los pasajes donde se cuenta cómo Pyrocles va vestido al juicio ante Euarchus, en el libro quinto, o en la descripción de Dametas, en la primera sección de la obra:

He was a short lean fellow, of black hair, and notably backed for a burden, one of his eyes out, his nose turned up to take more air, a seven or eight long black hairs upon his chin, which he called his beard; his breast he ware always unbuttoned for heat, and yet a stomacher before it for cold; ever untrussed, yet points hanging down, because he might be trussed if he list; ill gartered for a courtlike carelessness; only well shod for his father's sake, who had upon his death bed charged him to take heed of going wet (27).

Pyrocles came out, led by Sympathus, clothed after the Greek manner in a long coat of white velvet reaching to the small of his leg, with great buttons of diamonds all along upon it. His neck, without any collar, not so much as hidden with a ruff, did pass the whiteness of his garments, which was not much in fashion unlike to the crimson raiment our knights of the order first put on. On his feet he had nothing but slippers which, after the ancient manner, were tied up by certain laces which were fastened under his knee, having wrapped about (with many pretty knots) his naked leg. His fair auburn hair (which he ware in great length, and gave at that time a delightful show with being stirred up and down with the breath of a gentle wind) had nothing upon it but a white ribbon, in those days used for a diadem, which rolled once or twice about the uppermost part of his forehead, fell down upon his back, closed up at each end with the richest pearl were to be seen in the world [...] Musidorus was in stature so much higher than Pyrocles as commonly is gotten by one year's growth; his face, now beginning to have some tokens of a beard, was composed to a kind of manlike beauty; his colour was of a well pleasing brownness; and the features of it such as they carried both delight and majesty; his countenance severe, and promising a mind much given to thinking; Pyrocles of a pure complexion, and of such a cheerful favour as might seem either a woman's face on a boy or an excellent boy's face in a woman; his look gentle and bashful, which bred the more admiration having showed such notable proofs of courage (325-326).

El estilo de la *Arcadia* está lleno de frases largas, y analogías elaboradas. En este sentido, durante mi estudio he descubierto infinidad de casos<sup>142</sup>. A este respecto, ya desde

<sup>140</sup> DAVIS 1978: 13-33.

<sup>141</sup> DUHAMEL 1948: 134-50.

<sup>142</sup> "Dametas's clownish eyes having been the only discoverers of Pyrocles' stratagem, he had no sooner taken a full view of them (which in some sights would rather have bred anything than an accusing mind) and locked the door upon these two young folks (now made prisoners for love as before they had been

el principio, desde la primera frase de la obra, encuentro un claro ejemplo de ello; aprecio también el empleo de la retórica y la ironía en el momento en el que, tras una descripción representativa de la región de Arcadia y del buen carácter de sus habitantes, se enmarcan las figuras del duque Basilius, gobernador de Arcadia, de su esposa, Gynecia, y de sus dos hijas, Pamela y la más joven Philoclea. Pamela ha cumplido diecisiete años y su padre, ansioso por conocer el porvenir de su familia, viaja hasta Delfos con el fin de consultar el oráculo. Con versos concisos, el oráculo predice un futuro nefasto para el duque y su familia en ese mismo año: Pamela será raptada; Philoclea tendrá que aceptar un amor ilegítimo; el duque cometerá adulterio con su esposa y su trono será ocupado por un monarca extranjero. Basilius regresa a Arcadia consternado ante la dificultad de interpretar el oráculo con claridad; acude a su amigo Philanax para revelarle lo sucedido en Delfos y toma una decisión para prevenir el oráculo: retirarse con su familia a un lugar apartado. La ambigüedad de los versos emitidos por el oráculo radica especialmente en Gynecia, ya que el duque no acierta a comprender qué le ocurrirá exactamente a su esposa. Nuevamente, Sidney nos enseña de lo que es capaz:

And thus grew they on in each good increase till Pamela, a year older than Philoclea, came to the point of seventeen years of age. At which time the duke Basilius —not so much stirred with the care for his country and children as with the vanity which possesseth many who, making a perpetual mansion of this poor baiting place of man's life, are desirous to know the certainty of things to come, wherein there is nothing so certain as our continual uncertainty—Basilius, I say, would needs undertake a journey to Delphos, there by the oracle to inform himself whether the rest of his life should be continued in like tenor of happiness as thitherunto it had been, accompanied with the wellbeing of his wife and children, whereupon he had placed greatest part of his own felicity (4-5).

Lo descubro igualmente poco después en el uso de las metáforas y las imágenes, como sucede cuando Philanax se refiere al error que supone dejar a su hija Pamela en manos de Dametas, un hombre simple e ignorante, cuya virtud podría verse alterada ante el dinero. Philanax alude nuevamente a la integridad del duque como arma principal para

---

prisoners to love) but that, immediately upon his going down (whether with noise Dametas made, or with the creeping in of the light, or rather, as I think, that as he had but little slept that night so the sweet embracement he enjoyed gave his senses a very early salve to come to themselves), but so it was that Pyrocles awaked, grudging in himself that sleep (though very short) had robbed him of any part of those his highest contentments, especially considering that he was then to prepare himself to return to the duke's bed, and at his coming to set such a comical face of the matter as he should find by the speeches of Basilius and Gynecia should be most convenient" (250).

permanecer en su puesto y evitar todos los peligros. Basilius, aunque contrariado por el hecho de que Philanax le haya abierto los ojos, se muestra amable con su confidente. Ambos establecen un diálogo mediante la construcción de metáforas relacionados con la navegación y la guerra; todo ello con el fin de demostrar cada uno su actitud ante las adversidades predichas por el oráculo. Philanax considera erróneo adelantarse a las consecuencias en vez de esperar a que lleguen y, entonces, actuar en consecuencia; Basilius, por el contrario, cree que ante cualquier amenaza de peligro, se debe estar vigilante y realizar los cambios oportunos antes de que aparezca. El duque, no obstante, permanece fiel a su decisión de abandonar Arcadia. El narrador se muestra irónico cuando describe los argumentos de Basilius y el empleo de construcciones como “dukely sophistry”:

Now, for the recommending so principal a charge of her, whose mind goes beyond the governing of many hundreds of such, to such a person as Dametas is, besides that the thing in itself is strange, it comes of a very ill ground that ignorance should be the mother of faithfulness. O no, he cannot be good that knows not why he is good, but stands so far good as his fortune may keep him unassayed. But coming to that, his rude simplicity is either easily changed or easily deceived; and so grows that to be the last excuse of his fault which seemed to have been the first foundation of his faith. Thus far hath your commandment and my zeal drawn me to speak; which I, like a man in a valley may discern hills, or like a poor passenger may spy a rock, so humbly submit to your gracious consideration, beseeching you to stand wholly upon your own virtue as the surest way to maintain you in that you are, and to avoid any evil which may be imagined.’

Whilst Philanax used these words, a man might see in the duke’s face that, as he was wholly wedded to his own opinion, so was he grieved to have any man say that which he had not seen. Yet did the goodwill he bare to Philanax so far prevail with him that he passed into no further choler, but with short manner asked him: ‘And would you, then’, said he, ‘that in change of fortune I shall not change my determination, as we do our apparel according to the air, and as the ship doth her course with the wind?’

‘Truly sir,’ answered he, ‘neither do I as yet see any change; and though I did, yet would I think a constant virtue, well settled, little subject unto it. And, as in great necessity I would allow a well proportioned change, so in the sight of an enemy to arm himself the lighter, or at every puff of wind to strike sail, is such a change as either will breed ill success or nor success.’

‘To give place to blows’, said the duke, ‘is thought no small wisdom.’

‘That is true,’ said Philanax, ‘but to give place before they come takes away the occasion, when they come, to give place.’

‘Yet the reeds stand with yielding’, said the duke.

‘And so are they but reeds, most worthy prince,’ said Philanax, ‘but the rocks stand still and are rocks.’

But the duke, having used thus much dukely sophistry to deceive himself, and making his will wisdom, told him resolutely he stood upon his own determination; and therefore willed him, with certain other he named, to take the government of the state, and especially to keep narrow watch of the frontiers. Philanax, acknowledging himself much honoured by so great trust, went with as much care to perform his commandment as before he had with faith yielded his counsel, which in the latter short disputations he had rather proportioned to Basilius’s words than to any towardness of argument (8-9).

Un sentido y uso que vuelvo a ver de nuevo cuando, siguiendo los patrones del amor cortés, el enamoramiento de Pyrocles es definido como una enfermedad; y también como una cárcel, pues el joven pierde su libertad al no tener otro pensamiento que no sea el de ver a Philoclea:

For therein, besides the show of her beauties, a man might judge even the nature of her countenance, full of bashfulness, love, and reverence—and all by the cast of her eye—, mixed with a sweet grief to find her virtue suspected. This moved Pyrocles to fall into questions of her; wherein being answered by the gentleman as much as he understood, which was of her strange kind of captivity; neither was it known how long it should last; and there was a general opinion grown the duke would grant his daughters in marriage to nobody. As the most noble heart is most subject unto it, from questions grew to pity; and when with pity once his heart was made tender, according to the aptness of the humour, it received straight a cruel impression of that wonderful passion which to be defined is impossible, by reason no words reach near to the strange nature of it. They only know it which inwardly feel it. It is called love (11).

El primer conjunto de églogas no queda exento de ello. De hecho, detecto a un narrador con una prioridad, relatar las costumbres de los pastores de Arcadia y, para ello, explica que de todos los pasatiempos que tienen para ejercitar su mente y su cuerpo, el que más les gusta es el de las églogas. Compuestas por una pluma ingeniosa y abarcando temas diversos, las églogas de los pastores de Arcadia superan a cualquier otra nación, ya que las practican desde su niñez:

The manner of the Arcadian shepherds was, when they met together, to pass their time, either in such music as their rural education could afford them, or in exercise of their body and trying of masteries. But, of all other things, they did especially delight in eclogues; wherein sometimes they would contend for a prize of well singing, sometimes lament the unhappy pursuit of their affections, sometimes, again, under hidden forms utter such matters as otherwise were not fit for their delivery (50).

A mi entender, se trata, sin duda, de una defensa de la buena escritura, identificando su estilo con las églogas. Por esta razón, he querido prestar atención en ello. Y es que el narrador lleva el timón. De ahí que, también en esta parte de la obra, interrumpa el relato del pastor Histor para describir los rostros sonrojados de Cleophila y Dorus cuando oyeron sus verdaderos nombres:

And to the extremity he had brought her when there landed in Lydia, driven thither by tempest, two excellent young princes, as Plangus named them, Pyrocles, prince of Macedon, and Musidorus, duke of Thessalia (at these words, a man might easily have



perceived a starting and blushing, both in Cleophila and Dorus; but being utterly unsuspected to be such, they were unmarked) (61).

Se trata de un estilo tan estudiado por Sidney que me permite afirmar que convierte a los pastores en excelentes transmisores de dicha virtud. Lo que me lleva a deducir que, poco después, Philisides ridiculiza a Geron por respaldarse en su experiencia al decir “When they were young” (66, vv. 79), pues con ellas no busca más que la agudeza de su juventud.

Sidney tiene el control, y así lo deseo resaltar. Por ello, acudo a la fábula que pone en boca de Geron, aparentemente inventada por el propio Sidney:

*Geron.* Fie, man; fie, man; what words hath thy tongue lent?  
Yet thou art mickle warse than ere was I,  
Thy too much zeal I fear thy brain hath spent.  
We oft are angrier with the feeble fly  
For business where it pertains him not  
Than with the pois'nous toads that quiet lie.  
I pray thee what hath e'er the parrot got,  
And yet they say he talks in great men's bow'rs?  
A cage (gilded perchance) is all his lot.  
Who off his tongue the liquor gladly pours  
A good fool called with pain perhaps may be,  
But e'en for that shall suffer mighty lours.  
Let swan's example sicker serve for thee,  
Who once all birds in sweetly singing passed,  
But now to silence turned his minstrelsy.  
For he would sing, but others were defaced:  
The peacock's pride, the pie's pilled flattery,  
Cormorant's glut, kite's spoil, kingfisher's waste,  
The falcon's fierceness, sparrow's lechery,  
The cuckoo's shame, the goose's good intent,  
E'en turtle touched he with hypocrisy.  
And worse of other more; till by assent  
Of all the birds, but namely those were grieved,  
Of fowls there called was a parliament.  
There was the swan of dignity deprived,  
And statute made he never should have voice,  
Since when, I think, he hath in silence lived.  
I warn thee therefore (since thou mayst have choice)  
Let not thy tongue become a fiery match,  
No sword so bites as that ill tool annoys.  
Let our impartial eyes a little watch  
Our own demean, and soon we wonder shall  
That, hunting faults, ourselves we did not catch.  
Into our minds let us a little fall,  
And we shall find more spots than leopard's skin.  
Then who makes us such judges over all?  
But farewell now, thy fault is no great sin,  
Come, come, my curs, 'tis late, I will go in (70, vv. 61-98).

Encuentro el mismo dominio y magisterio en el segundo libro. A este respecto, Sidney aprovecha las circunstancias y con su particular forma de emplear el lenguaje moraliza. De manera que el narrador hace una breve definición de los celos, y los describe como hermanos de la envidia, hijos del amor y madres del odio; se dirige a ellos y les pregunta cómo es posible que hayan podido apoderarse del corazón de una mujer madura, pero bella, sabia y virtuosa como Gynecia:

But Gynecia's restless affection and furious jealousy had by this time prevailed so much with her husband as to come to separate them. O jealousy, the frenzy of wise folks, the well wishing spite and unkind carefulness, the self-punishment for other's fault and self-misery in other's happiness, the sister of envy, daughter of love, and mother of hate, how couldst thou so quickly get thee a seat in the unquiet heart of Gynecia, a lady very fair in her strongest age, known wise and esteemed virtuous? It was thy breeder's power that planted thee there; it was the inflaming agonies of affection that drew on the fever of thy sickness in such sort that nature gave place. The growing of her daughter seemed the decay of herself. The blessings of a mother turned to the curses of a competitor, and the fair face of Philoclea appeared more horrible in her sight than the image of death (107).

Sin olvidar, por supuesto, la variedad de discursos que vemos claramente en el quinto libro, en donde nos encontramos las acusaciones de Philanax y la defensa de los príncipes. Aunque, antes de esto, parto del estilo intimista y sincero de Gynecia que, con las acusaciones que vierte sobre sí misma, considera que Philanax no puede tener más que añadir y solo desea que designe a alguien para que le quite la vida, y que sea rápido (330). De este modo tan directo y sentido, hasta el punto de que nos identificamos con la debilidad de un ser que ha cometido un error y que lo lamenta, llegamos a Philanax. Firme y centrado, ordena a los dos príncipes que digan sus nombres. Luego, tras explicar con qué autoridad se les juzga, muestra la importancia que se le concede a las palabras en la *Arcadia* al explicar que el hecho de que sean príncipes reside únicamente en sus palabras, las cuales, habiendo sido falsas en anteriores ocasiones, no merecen ser creídas; en consecuencia, Arcadia los va a considerar sencillamente hombres, ya que no pueden probar su sangre real. Es decir, el buen uso determina su valor; de manera que lo contrario solamente consigue que pierdan su sentido, demostrando que, al margen de los hechos, el lenguaje importa, pero si se emplea adecuadamente. De ahí que el propio Philanax mida sus palabras. De hecho, está tan acalorado por sus acusaciones hacia Pyrocles que tiene que secarse los ojos y tocarse la frente varias veces; mira primero a Pyrocles con mucho odio y, seguidamente, se dirige a Euarchus, que se muestra muy

atento; y, así, comienza su discurso; y lo hace aludiendo a la retórica, ya que los hechos son tan evidentes que no necesita extenderse haciendo uso de ella, sino ofrecer un breve recuento de lo sucedido. A continuación alude al valor de la palabra desde el punto de vista semántico y ello porque, tras una pequeña introducción, confiesa que no sabe cómo llamar al acusado, pues llegó a Arcadia como un peregrino perdido, se convirtió en una mujer y, poco después, en un violador de mujeres, luego en un príncipe, y ahora en un prisionero; ya sea Cleophila o Timopyrus, el caso es que este joven se enteró de la vida retirada que llevaba Basilius y, aprovechándose de lo fácil que sería traicionarlo, se disfrazó de mujer (334). Incluso hace uso de cierta ironía, sin perder la compostura ni su estilo, al asegurar que ignora los medios por los que el duque fue conducido hasta la cueva, pues, de haberlos conocido, lo habría acompañado o habría entregado su vida para salvarlo. De hecho, continúa con esa ironía gracias a una metáfora, cuando se refiere a Cleophila como una ninfa criada en el cortejo de Diana porque lo cierto es que Philanax considera que el joven príncipe está muy lejos de parecerse a una ninfa, y más lejos aún de pertenecer al cortejo de Diana, que castigaba sin piedad cualquier acto impuro (335). Concluye Philanax su versión de los hechos con preguntas a sí mismo, un estilo con el que busca que todos se hagan las mismas cuestiones cuyas respuestas conducirán a la resolución que desea la persona que las formula (336), sin olvidar para ello tanto al juez como a la propia audiencia. De hecho, se atreve a decir que los asistentes deben agradecer a la fortuna que este príncipe no haya podido seguir adelante con su plan y haber causado aún más daño. Y acaba también con mucha ironía como se ve al dirigirse a Timopyrus como si fuese una mujer y preguntar qué excusa tiene para explicar su intercambio de vestidos con la duquesa; ¿acaso fue por casualidad, o es que estaba hastiado de llevar su ropa de amazona en el preciso instante en que iba a cometer el asesinato del duque? Alterna, como se puede ver, las preguntas directas con las indirectas, pero llegando a todo el público y conduciéndolos gracias a la retórica y a sus exageradas conclusiones hasta el punto de que afirma que Arcadia recordará toda la vida el nombre de Timopyrus como el de aquel cortesano que procuró al país la mayor de las pérdidas (337). Sin embargo, aún tiene más recursos ya que vuelve a la carga mostrándose con una modestia que, en realidad, no le caracteriza. De modo que considera que se ha dejado llevar demasiado por la pasión y que el caso que ha expuesto ante la audiencia está muy lejos de obtener una respuesta. Siendo esto último lo que también persigue. No contento con ello hace creer que se apiada del príncipe pero a la vez emplea comparaciones o una imagen con connotaciones poco afortunadas para la imagen del preso. Para ello Philanax indica que

creo que, si existe alguna esperanza de que el joven pueda serle de provecho al mundo, siendo lujurioso y falso, además de un artista del disfraz, un tigre por su crueldad y un dragón por su ingratitud, entonces, el mundo deberá acogerlo como un diamante capaz de provocar los mayores males; si su juventud no vuelve a mancillarse con la traición, esta deberá ser motivo de compasión; si no ha buscado la manera de destruir la humanidad y se ha comportado como un verdadero príncipe, su nombre deberá ser reverenciado por su vileza; si no ha roto las leyes de la hospitalidad de la forma más horrible, su condición de huésped en Arcadia protegerá su salvaje proceder; si su belleza de ramera no ha sido el camino para la perdición, su falso retrato deberá ser colgado de los árboles. Y es entonces cuando lanza su último ataque al decir a Euarchus que el mundo está pendiente de este asunto y de lo que él determine, y concluye diciendo que el dolor y las lágrimas le impiden seguir hablando y desea entregarse a su tristeza a la que convierte en el motivo de su conclusión (338).

Como se sabe, las palabras pueden ser auténticas armas, y ese es el efecto que producen las de Philanax en Pyrocles que, tras soportar con impaciencia lo que ha escuchado, se dirige con suma modestia al juez y con desdén a Philanax, dispuesto a defender su honor (338). Y lo hace comenzando a dejar claro lo que ha sido el estilo empleado por Philanax. Es decir, mezcla de ideas y conceptos en los que la confusión le podría reportar el objetivo deseado. De hecho, el propio Pyrocles confiesa que puesto que todo lo que se ha dicho en su contra es objeto de confusión, habiéndose mezclado verdades con falsedades, conjeturas con certezas, causas inciertas con asuntos importantes y reprimendas con quejas, no puede afirmar ni negar sus cargos, tampoco puede decir si ha venido a ser juzgado o a ser castigado antes del juicio, ya que se ha visto obligado a escuchar palabras deshonestas que le hacen más daño que la propia muerte. De manera que volvemos a la importancia de la palabra y su uso. Así que opta por lo contrario, la elocuencia y la claridad de ideas; empleando un estilo sencillo, sin mezclar conceptos que puedan incluso llegar a ser contradictorios. En este sentido, Pyrocles le dice al juez que la verdad será su mejor elocuencia y que le va a contar todo lo que sabe, confiando en que la sabiduría del que lo escucha sabrá ver la diferencia entre una suposición especulada y una declaración franca (339). Cuando se explica hace hincapié en ello al decir que le ha ofrecido al juez el hilo que lo guía por el laberinto que Philanax ha hecho tan monstruoso y continúa formulando preguntas con la misma claridad con la que se acaba de explicar. Además, responde con orden y coherencia a los argumentos de Philanax (340). Lo que le lleva a mostrarse aún más seguro, hasta el punto

que acusa a Philanax de haberlo injuriado al no creer en las palabras de Gynecia, que se declaraba la única culpable de la muerte del duque. Y, demostrando que también puede hacer uso de la ironía, alude a la honestidad y a la imparcialidad de Philanax (341).

Y así podemos seguir hasta el final de la obra, y ello porque gracias a su retórica Sidney nos deja en el apéndice A una de sus últimas lecciones al introducir la idea de que las palabras acompañan armoniosamente al tiempo, así, el poeta debe saber, por el tiempo, cómo debe medirse cada palabra o, por el verso, encontrar la cantidad precisa de la música. De manera que la poesía contiene en sí misma una suerte de música oculta, ya que por la métrica se puede percibir la forma en que algunos versos se sirven de una nota elevada que se ajusta a temas importantes, y otros poseen una nota más suave que resulta más apropiada para los temas amorosos. Como se ha podido apreciar, ya desde el inicio, en concreto desde el primer libro, Sidney nos introduce en su particular y genial estilo. Y aunque ya será mostrado con más detalle al abordar, por ejemplo, los capítulos dedicados a las deidades o a las figuras mitológicas, ahora he querido enseñar estas escenas que reflejan un estilo y un uso que es constante a lo largo de toda la *Arcadia*. Ciertamente, me ha resultado especialmente constructivo y significativo descubrir y mostrar, por ser una característica importante de esta obra y su autor, la ironía, así como las frases retóricas y metafóricas que se emplean.

## 2.5 INFLUENCIAS

Hablar de las influencias que se detectan en esta primera *Arcadia* puede parecer inicialmente un demérito de la obra y del autor, pero no es así. La existencia de estas influencias<sup>143</sup> no refleja otra cosa que la amplitud de lecturas de un joven escritor, su completa y diversificada formación y, sobre todo, la personalidad y la fuerza de un creador que maneja los elementos y las técnicas con las que crea desde el conocimiento, la voluntad y el talento para conseguir una obra nueva y singular, que se justifica por sí misma. Por ello creo que tienen perfecta cabida aquí las palabras de Ringler al hablar de las fuentes poéticas de Sidney, en las que refleja que “he did not write, as did so many of his contemporaries, with source books open before him, but from a mind well stores with

---

<sup>143</sup> Estas fuentes e influencias se detectan y comentan desde bien pronto. En 1599 John Hoskins es el primero en consignar que “for the webb (as it were) of his storie he followed three *Heliodorus* in greeke, *Sanazarus Arcadia* in Itallian, and *Diana* de montemaior in Spanish”. Las conexiones con el *Amadís* se señalan en fecha más tardía y lo hace Robert Southey en 1807. Véase RINGLER 1962: xxiv, nota 2.

reading that he had thoroughly assimilated and made his own”<sup>144</sup>. Creo que lo mismo cabe decir de su narrativa y, aunque las fuentes e influencias se pueden identificar, lo más destacable de la *Arcadia* no es la existencia de fuentes, sino la originalidad y personalidad con la que estos elementos se manejan y el sello propio y distintivo que el autor le da a la obra.

Uno de los elementos más interesantes y atractivos de la pieza es la localización de los hechos narrados. Arcadia, un zona montañosa de Grecia, en el Peloponeso, era para los poetas clásicos el símbolo de la serenidad rural, la armonía de la mítica Edad de Oro, y había dado su nombre a la vida rural idealizada descrita por Virgilio en sus *Églogas*, en las que vemos un mundo pastoril donde los pastores se dedican a sus rebaños y sus canciones. Más tarde, este tema se retoma de nuevo en Italia, sobre todo por Jacopo Sannazaro en su muy popular *Arcadia*<sup>145</sup>. Esta obra de Sannazaro, aunque debe mucho a la tradición clásica, constituye un logro literario nuevo, importante y trascendente. Crea un paisaje para los pastores y les aporta una estructura social, un mundo entero, que solo pudieron insinuar los pastores anteriores. Con Sannazaro, la imagen de la propia Arcadia, como uno de los grandes sueños de la humanidad, pasa a existir. También le proporciona a Sidney el título, el entorno, la característica elocuencia de los pastores melancólicos, modelos para muchas de sus formas poéticas, e incluso algunos versos específicos<sup>146</sup>. En lo que respecta a la naturaleza, a mi entender, Sannazaro es más exuberante, añade vegetación y la describe con detalle; mientras que para Sidney, la escena pastoril es meramente decorativa y es más escueto, porque lo que quiere es introducir el paisaje inglés, es decir, al tratar la vegetación y la naturaleza, nos demuestra que britaniza la Arcadia<sup>147</sup>.

La idealización del pasado y el escape de la realidad son frecuentes en el Renacimiento y lo vemos en la obra de artistas y escritores, como Nicolas Poussin, Miguel de Cervantes o Lope de Vega<sup>148</sup>. Otro tanto ocurre con los escritores isabelinos y Sidney creó un mundo de sueños y de belleza, un lugar lleno de los más altos

---

<sup>144</sup> RINGLER 1962: xxxv.

<sup>145</sup> Creo que no sería justo olvidar como precursoras de esta obra de Sannazaro la *Comedia de las Ninfas Florentinas* y el *Ninfale Fiesolano* de Boccaccio; así como el hecho de estar influenciado por Teócrito y Virgilio.

<sup>146</sup> RINGLER 1962: xxiv, xxxv.

<sup>147</sup> DANBY 1964: 47-48. A este respecto, recomiendo la lectura de DIPPLE 1968, que reflexiona sobre el género del trabajo, contrastando la idealizada pastoral de Sannazaro y Montemayor con los detalles de realismo histórico y geográfico de Sidney.

<sup>148</sup> En España, la primera novela pastoril, la *Diana* de Montemayor, se publicó en 1558. Le siguieron la *Diana Enamorada* de Gaspar Gil Polo en 1564, *La Galatea* de Cervantes (1585), y *La Arcadia* de Lope de Vega en 1598.

principios y de la cortesía más caballeresca. Es ahora en el Renacimiento cuando nos encontramos con la Arcadia como un espacio aún no corrompido y el dibujo que Sidney hace de ella la convierte en una utopía<sup>149</sup>. Es el tipo de sueño que cualquier cortesano, consciente de la miseria de Londres y la corrupción de la corte, bien podría concebir. Del mismo modo, conviene indicar que Arcadia utilizada como un concepto artístico, ha sido recurrente no solo para escritores sino también para escultores o pintores. Así, por ejemplo, Norman K. Farmer, en *Poets and the Visual Arts in Renaissance England* identifica pinturas que podrían haber servido como fuente para tres alusiones que Sidney hace a los mitos de Ovidio<sup>150</sup>. También, volvemos a encontrarnos con Virgilio, en este caso, con las *Bucólicas*, en donde la mitología aparece en una serie de poemas situados en Arcadia. Y es que, como hemos dicho, este trabajo influyó en la literatura europea medieval y en obras tan destacadas como la *Divina Comedia* de Dante Alighieri<sup>151</sup>.

Junto al escenario y la atmósfera, también se pueden distinguir algunos elementos o técnicas genéricas que le sugieren a Sidney diversas posibilidades constructivas. Uno de los subgéneros narrativos que tiene en cuenta en su creación es el romance griego, de donde toma la cuidadosa elaboración del argumento y la variedad de las aventuras. El romance griego es una forma de literatura que trata de aventuras en un escenario específico: el mar Mediterráneo, las islas que en él se encuentran y los países y tierras que lo circundan; a ello hay que añadir unos ingredientes característicos: los naufragios, la presencia de los piratas, la pérdida de niños que son recuperados muchos años más tarde, el uso de los disfraces, la identidad falsa, la intriga y, como es de esperar, el ingrediente del amor verdadero que, por supuesto, triunfa al final. El modelo es Heliodoro, un escritor griego del siglo IV antes de Cristo y su *Historia Etiópica*, un extenso romance sobre los amores de Teágenes y Cariclea, que era muy popular en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI<sup>152</sup>. Esta obra de Heliodoro la traduce al inglés en 1577 Thomas Underdowne, que no parte del original griego, sino que maneja la traducción latina que

<sup>149</sup> POPHAM 1982; y HIGHET 1954: 282-283.

<sup>150</sup> FARMER 1984: 1-18, 108-110; y JEHENSON 1981.

<sup>151</sup> COOPER 1978.

<sup>152</sup> Sidney conoce muy bien a Heliodoro, por lo que no debe sorprender que habla de él en su *Defence of Poetry*, donde alude a “his sugared invention of that picture of love in Theagenes and Chariclea”. En realidad, el verso se presenta como un adorno y no como una causa para la poesía. Lo que justifica aún más lo hecho por Heliodoro y su invención de ese amor entre Teágenes y Cyrus. Una interpretación que Sidney tomó en especial consideración y por eso no nos debe resultar extraño el hecho de que Marechal, en el siglo XVI, llamó a Sidney el Heliodoro de Inglaterra, no solo por poner a Teágenes con Cyrus y Eneas, sino porque consideró su *Etiópica* como un poema heroico a pesar de su prosa, argumentando en su *Defence of Poetry* que no es el ritmo ni el verso lo que hace a un poeta. Véase RINGLER 1962: xxiv.

Stanislaus Warschewiczki había publicado en 1551. Esta traducción de Underdowne va a ejercer una notable influencia en el teatro isabelino y en los romances en prosa de la época, como en la *Arcadia* de Sidney y el *Pandosto* de Robert Greene, que Shakespeare tiene en cuenta en su *Winter's Tale*. Dentro del romance latino antiguo, también parece haber tenido en cuenta *Leucippe and Clitophon*, de Aquiles Tacio, un romance erótico del siglo II, que incluye un buen número de digresiones y descripciones internas<sup>153</sup>. Algunos autores añaden también la narración picaresca *The Golden Ass* de Apuleyo, traducida al inglés por William Adlington y que Sidney parece haber tenido en cuenta, en especial el libro X, para la escena del juicio y la resolución de la obra<sup>154</sup>.

Otra fuente narrativa la tenemos en el *Orlando Furioso* de Ariosto, que le proporciona modelos de detalles descriptivos y técnicas narrativas, especialmente la narrativa interrumpida. Un buen ejemplo es el encuentro de Musidorus y Pamela con una docena de campesinos violentos, que no se vuelve a retomar sino muchas páginas después<sup>155</sup>. La *novella* italiana —principalmente trabajos de Boccaccio— puede haber sido un modelo para la invención y la narrativa.

Los libros de caballerías españoles, muy famosos en Inglaterra en la época de Sidney, también le van a servir para su creación. Del romance español *Amadís de Gaula* toma distintos elementos, como las acciones heroicas, los hechos increíbles, y la presencia de la magia y de la brujería. Sidney lee este romance en la versión francesa, mucho más extensa y más sofisticada, y le aporta muchos detalles cruciales de la trama, como la idea de enamorarse con el retrato de una dama y el disfraz de amazona de uno de los príncipes<sup>156</sup>.

Algún especialista amplía la lista de influencias a *Le Morte d'Arthur* de Malory, el *Euphues* de Lily, *Il Cortegianni* de Castiglione<sup>157</sup> y *The Shepherdes Calendar*<sup>158</sup>. Respecto a la influencia de Maquiavelo, hay que aclarar que se ha escrito mucho al respecto, si bien numerosos críticos, entre ellos Greenlaw, han fracasado al tratar de

---

<sup>153</sup> ROWE 1947.

<sup>154</sup> RINGLER 1962: xxiv, nota 2.

<sup>155</sup> TOWNSEND 1946 sugiere que *Orlando Furioso* de Ariosto proporcionó el método de argumentación para ambas versiones de *Arcadia*.

<sup>156</sup> En este sentido véase DAVIS 1965, donde halla como principales precedentes a la estructura de la obra de Sidney tanto a la *Arcadia* de Sannazaro como a la *Diana* de Montemayor. Una visión diferente a la de HARRISON 1926, que indica que el trabajo de Montemayor influyó más que la obra de Sannazaro. Véase también HIGHET 1954 I: 268-269; HAMILTON 1977; y RINGLER 1962: xxiv.

<sup>157</sup> ROWE 1947.

<sup>158</sup> DORANGEON ve la influencia del *Shepherd's Calendar* de Spenser en las églogas de *Arcadia*. DORANGEON 1974: 31-45 passim, 80, 133, 151-52, 168, 171-77, 192-95, 226-27, 276, 287-88, 302, 466-67.



concluir que Sidney era maquiavélico. Al menos esto es lo que afirma William R. Drennan<sup>159</sup>. No obstante, nos encontramos con que Irving Ribner, por ejemplo, argumenta que los “Maquiavelos” de la *Arcadia*, más que ofrecer evidencias de que Sidney se oponía a las ideas de Maquiavelo, sirven para reforzar la conclusión de que estaba esencialmente de acuerdo con él<sup>160</sup>.

Como es de esperar, la influencia de los clásicos<sup>161</sup> se refleja en esta producción. Paul Edmund Rockwell resalta las frecuentes alusiones a Ovidio y su uso de un estilo cómico de narrativa erótica derivada de las *Metamorfosis*<sup>162</sup>. Además de esto, de acuerdo con Debora Shuger, los libros finales de la *Old Arcadia* refunden dos episodios de la *Historia* de Tito Livio: el rapto de Lucrecia y la ejecución de los hijos de Bruto.

---

<sup>159</sup> 1986: 83-96.

<sup>160</sup> 1950: 225-35.

<sup>161</sup> GREER 1972: 80-85, 165-68, resume de manera clara y acertada las fuentes griegas de Arcadia. Véase también el análisis de CHALIFOUR 1976: 51-63, donde toca el argumento, los personajes y los principios de *decorum* en *Arcadia* acorde a las convenciones de Terencio.

<sup>162</sup> ROCKWELL 1980.



## LOS ESTUDIOS DE MITOLOGÍA CLÁSICA Y RENACIMIENTO

The shepherd world is made the simple image of life, of a complex society, or occasionally of a complex idea. This is the only definition that can be applied with equal validity to works as different in intention and period.

H. COOPER

Este capítulo está dedicado a un análisis general de los antecedentes y a una visión general del panorama actual de los estudios en el campo en cuestión y para ello parto de una circunstancia de especial relevancia: que en la etapa medieval, sin duda alguna, se conocieron y manejaron los mitos clásicos, pero donde se va a producir un especial desarrollo y tratamiento en este sentido es en el periodo renacentista. Ficino y otros humanistas desempolvan y hacen copiar viejos tratados latinos en su versión original, reúnen muchos volúmenes antiguos y medievales en nuevas bibliotecas y, sobre todo, reciben con entusiasmo una verdadera oleada de textos griegos. Durante un par de generaciones, la lengua griega será conocida en los ambientes cultos y, a su amparo, se leerán ávidamente los textos de Platón y los neoplatónicos. El fruto de esta pasión, en el campo de los estudios mitográficos, será una verdadera moda de alegorismo idealista, una refinada exaltación de la tendencia ya apoyada por Petrarca y Boccaccio. De manera que se impone, sin fisuras, el sentido simbólico, cuando no esotérico, de la mitología. Ahora, en el Renacimiento, el mito se valora porque en su bello ropaje poético y culto al desnudo se enmascara una antigua y perenne sabiduría que se consideraba concordante con los principios morales cristianos<sup>163</sup>; tal es la postura de Marsilio Ficino, Pico della Mirándola, A. Poliziano, Landino y Lorenzo Valla, entre otros<sup>164</sup>. En este contexto, de enriquecimiento filosófico y literario, claro está que acontece el enriquecimiento plástico. Por ello, las consecuencias de tanta actividad llegan pronto a la creación artística y, tras unos intentos inconexos, a mediados del siglo XV empiezan a surgir por doquier, en obras de toda índole, dioses paganos

<sup>163</sup> PANOFSKY 1992: xxxix.

<sup>164</sup> ESTEBAN LORENTE 2002: 427.

interpretados ya en estilo clásico y con iconografías que pretenden recuperar las antiguas<sup>165</sup>.

Sobre toda esta producción artística que arranca de la mitología clásica se han hecho numerosos estudios, que parten del principio de que el arte nos puede enseñar las leyes más profundas, duraderas, eternas, de la naturaleza cuando sabemos interpretarlo, porque no es un lenguaje personal ni social, sino de la especie humana eterna, e incluso, en último término, del ser viviente<sup>166</sup>. A este respecto, nadie duda de que el estudio de la obra de arte y la búsqueda de su significado en su marco socio-cultural ha sido preocupación constante a lo largo de la historia humana<sup>167</sup>. Y, en este sentido de interpretación y de búsqueda de significado del arte, conviene tener presente conceptos como la iconología<sup>168</sup> y la iconografía. La diferencia entre ambas se basa en el hecho de que los estudiosos de la primera parten de lo particular para recopilar marcos generales, mientras que la segunda solo puede funcionar en el estudio de las obras de arte que sean excepcionales en su comunicación semántica, porque lo genérico forma parte del patrimonio de la primera, de la representación y pensamiento colectivo de una sociedad, tiempo y lugar<sup>169</sup>. El iconólogo, más que un historiador del arte interesado en la historia del estilo y de las formas, ha de ser un humanista completo, penetrado de la historia del pensamiento, la filosofía, la ciencia, la literatura, las concepciones políticas y la transmisión de las fuentes del conocimiento para poder interpretar prudentemente, en una obra de arte concreta de un momento determinado, el significado intrínseco de una variante en la utilización de un tema, a la luz que arroja sobre ese punto concreto la historia de la cultura.

Al igual que ocurre en el campo artístico, también ha habido un notable desarrollo de los estudios en el campo literario y a ellos me refiero a continuación.

---

<sup>165</sup> ELVIRA BARBA 2008: 35.

<sup>166</sup> Véase ESTEBAN LORENTE 2002: XIV.

<sup>167</sup> ESTEBAN LORENTE 2002: 3.

<sup>168</sup> Aparece en 1593 como cultismo griego italianizado para definir el libro *Iconología* de Cesare Ripa, auténtico tratado y descripción de las alegorías. De hecho, el vocablo servirá a lo largo de todo el siglo XVII para aludir a este trabajo; y, a finales de ese siglo, pasa a tener la acepción generalizada y así lo consideran Furetiere, en su *Dictionare* en 1690, y luego Palomino en 1715 con *El museo pictórico y escala óptica*. En ambos casos, iconología es un término de escultores y pintores, con el significado de representación alegórica. Y así seguirá apareciendo en el siglo XIX y en el XX. Tanto es así que en 1939 Erwin Panofsky usará el término para designar el estudio culturalista de la obra de arte y lo diferencia, de este modo, de la iconografía, para quien el vocablo solo revestía una acepción etimológica. De manera que, a su entender, iconología es el nuevo método de la historia del arte que se preocupa del significado último de la obra de arte: filosófico, histórico, social (ESTEBAN LORENTE 2002: 4-5).

<sup>169</sup> ESTEBAN LORENTE 2002: 6.

### 3.1 LAS APORTACIONES MÁS TEMPRANAS

Esta importancia de la mitología como recurso literario en los autores del Renacimiento inglés, como es de esperar, no va a pasar desapercibida y los estudios en este sentido comienzan en fecha temprana. A este respecto, para establecer un punto de partida orientativo y significativo, cabe citar la contribución pionera de Alice Elizabeth Sawtelle, *The Sources of Spenser's Classical Mythology*, de 1896, que va a aportar una nueva visión del cosmos creativo del escritor isabelino y que no solo viene a superar las contribuciones fragmentarias que se habían hecho con anterioridad en esta dirección, sino que también establece un método de trabajo y de presentación que servirá de referencia a estudiosos posteriores. Sawtelle proporciona en su libro un completo inventario de referencias mitológicas de todo tipo que Spenser incluye en su producción, y en cada entrada desvela y analiza las fuentes que el escritor ha seguido y las aportaciones creativas personales que este incorpora, con lo que el estudio de cada término se convierte en una pequeña monografía que alumbra aspectos sumamente interesantes como las características de la recepción y el uso de los mitos clásicos en el Renacimiento y el manejo personal que llevaron a cabo los autores del momento. En las distintas entradas del libro la autora muestra una y otra vez su profundo estudio y conocimiento del escritor que analiza y también de las fuentes clásicas: Homero, Hesíodo y Píndaro, al igual que Pausanias, Apolonio de Rodas, Apuleyo y por supuesto Virgilio y Horacio, lo que le permite ahondar con las garantías necesarias en una literatura tan rica como la isabelina y en un mundo, el mitológico, con tantas variables e interpretaciones.

En las líneas introductorias Sawtelle adelanta unas conclusiones generales que son el fruto de su análisis (8). En ellas destaca la posición de creador con la que Spenser maneja los mitos antiguos y que hace que en ningún momento se sienta limitado por la autoridad de las fuentes que sigue; los materiales mitológicos están siempre a su servicio para alcanzar los objetivos artísticos e ideológicos que persigue. En alguna ocasión, como ocurre a propósito de Coronis, en *The Faerie Queene*, esta posición de independencia lo lleva a pasar por alto lo que recoge el original e introduce innovaciones de forma deliberada, porque así se lo pide su objetivo literario en la composición que tiene en las manos. De igual forma, en otras ocasiones toma algún motivo de la fuente y construye con él una historia mítica nueva, como sucede con Asteria, pero que rezuma tan bien el espíritu de los autores antiguos que incluso un

experto no ve la diferencia. En otros casos, cuando parafrasea párrafos largos de los clásicos, los embellece con un sinfín de motivos de su propia imaginación, como se puede ver en *Arachne*. También Sawtelle recoge que en ocasiones, bien por ignorancia o por descuido, el autor se equivoca en varios detalles menores, como se ve en *Palici*, pero se trata de puntos insignificantes comparados con todos los materiales que toma de los autores antiguos. Estas conclusiones las ejemplifica y desgrana luego poco a poco en la larga nómina de deidades, seres y criaturas que estudia con minuciosidad y en la que se alternan la historia y la mitología, todo ello sin olvidar nunca al lector y lo que, a mi entender, es el deseo de que este y cualquier estudioso encuentren una motivación añadida a una época y una creatividad excepcionales.

Tras el trabajo de Sawtelle sigue el estudio de Robert K. Root *Classical Mythology in Shakespeare*, publicado en 1903, y cuyos objetivos son, tal y como el mismo autor señala en las líneas introductorias, “to collect and examine systematically the very numerous allusions to classical mythology in the authentic works of Shakespeare, with the purpose of determining the sources from which he drew his acquaintance with the matter, the conception which he entertained of it, and the extent to which it became a vital element in his art”(2). El prefacio le sirve para definir el término *mitología clásica*, que incluye no solo a las divinidades de la religión antigua y los escritos como las *Metamorfosis* de Ovidio, sino también a los héroes de la guerra de Troya y los personajes de la *Eneida*. También aclara que, en varios casos, como al tratar la Fortuna, la Naturaleza, y la Fama, no le ha sido fácil, trazar una línea clara entre la mitología y la mera personificación filosófica. Por eso, nos encontramos con que en la Parte Primera, donde los mitos se discuten por separado, Root se inclina por incluir esos temas, mientras que los excluye de la Parte Segunda y la Introducción. Se percibe, además, desde el comienzo, el destacado valor que le concede a las *Metamorfosis* de Ovidio:

Could they have lighted first on Homer and Pindar and the *Attic Three*, things might have been different; but it was Ovid, the brilliant, the sensuous, least spiritual of the ancients, who became the poet's poet, the painter's poet, the dominant influence in the art of the Renaissance (2).

Sobre la influencia ovidiana en Shakespeare, Root habla con valentía y convicción, aportando gran cantidad de información al respecto; asegura que las *Metamorfosis* proporcionan a Shakespeare el grueso de su mitología y que es

demostrable el conocimiento que Shakespeare tenía de todos los libros de la obra, salvo quizás el duodécimo y el decimoquinto. También añade Root, y lo comparto, que la elevada calidad dramática de las *Heroidas* debe seguramente haber aportado una lectura agradable, mientras que las alusiones al mito de Ariadna, a Leda, y el sueño de Hécuba indican que la obra no le era del todo desconocida. En este punto quiero añadir algo que Root hace de manera muy acertada al incluir en su argumentación ejemplos concretos de obras de Shakespeare. Tanto es así que se atreve con distintos géneros y en estas líneas me decanto por los casos referidos a *The Taming of the Shrew*, *The Rape of Lucrece*, *Venus and Adonis*, y *Henry VI*, ya que Root hace una serie de afirmaciones con las que, a mi entender, se enfrenta a estudios que dicen completamente lo opuesto, con lo que debo confesar que su lectura es especialmente interesante. Y es que en *The Taming of the Shrew*, pese a identificar lo que todos vemos, una cita latina directa desde la primera epístola, su atención se centra en concluir que, de acuerdo con sus propias palabras, la extensión incierta de la autoría de Shakespeare en esta obra hace que las pocas pruebas existentes sean menos concluyentes. Tras esto, continúa con el bardo inglés e indica que desde *Fasti* Shakespeare atrajo gran parte de su *Rape of Lucrece*. Y, poco después, veo otra idea relevante ya que se aventura a decir que para el mismo trabajo se hace referencia a una alusión a Arion en *Twelfth Night*. En la misma línea, y no menos importante, aprecia que desde *Amores* se toma el lema latino en *Venus and Adonis*; mientras que *Ars Amatoria* puede explicar el conocimiento que Shakespeare tiene de la intriga de Marte y Venus. Si bien, lo que me resulta más relevante es que diga que la única prueba positiva de endeudamiento a *Tristia* se encuentre en una mención de Medea y Apsirto en la “dudosamente auténtica” *Henry VI* (3-4). Denotando, nuevamente, su valentía a la hora de atribuir o quitar méritos al bardo inglés. Y lo hace también de forma pedagógica y didáctica. Lo mismo sucede en la parte 1, a partir de la página 29, o en la segunda parte (“The Mythology of the Several Works”) desde la página 117. De hecho, incluso en su enunciado trata de mostrar que el autor es el dueño de las ideas y que, por tanto, está en él la decisión de establecer su propio orden cronológico.

Junto con estas perspectivas e ideas especialmente particulares y un tanto novedosas, estamos además ante un trabajo perfectamente estructurado con acertadas aclaraciones. Tales como el problema de las fuentes. A este respecto, indica Root que es necesario distinguir en primer lugar entre las alusiones detalladas y definidas, lo que implica un conocimiento preciso del mito que se alude, y las alusiones más generales,

que las podría hacer cualquier hombre inteligente aunque nunca haya leído una línea de los clásicos (2). Aclaraciones a las que se unen las claras explicaciones que delimitan cada apartado. Así lo indica desde la introducción, cuyo propósito es “to summarize the more important results of the study, and to frame certain generalizations on the basis of the facts detailed in the pages which follow” (2). Algo que, del mismo modo, aprecio a lo largo de los capítulos, como sucede al inicio del tercero y sobre lo que el propio Root habla. De hecho, detalla que ha tratado de establecer dos puntos principales. En primer lugar, salvo contadas ocasiones, que las alusiones de Shakespeare a la mitología clásica tienen que ver con los mitos, la sustancia de las que se pueden encontrar en Ovidio o Virgilio. Y, en segundo lugar, que su empleo de estas alusiones es diferente en diferentes periodos de su obra.

Hechas las apreciaciones indicadas, Root sigue con su lección, como una clase magistral, y ahora nos vuelve a conducir hasta Ovidio. En este caso, sentencia que las inciertas o imprecisas alusiones en la obra de Shakespeare son casi todas de tal carácter que podrían haber sido extraídas de Ovidio o Virgilio. En otras palabras, estamos ante un autor cuya familiaridad con estos dos escritores le permite hacer todas las alusiones mitológicas contenidas en las indiscutibles obras de Shakespeare. No obstante, reside en Ovidio todo el peso y valor:

Throughout the influence of Ovid is at least four times as great as that of Vergil; the whole character of Shakespeare's mythology is essentially Ovidian (3).

Cualquier lector que tenga entre sus manos el trabajo de Root y haya llegado a este punto de la lectura ya podrá afirmar, sin temor a equivocarse, que es un autor que cuida los detalles. En este sentido, por ejemplo, quiero hacer mención a su manera de distinguir entre las “indiscutibles” obras de Shakespeare y las que define como de dudosa procedencia. Y ello porque quiere que nos detengamos en este aspecto. No lo hace a la ligera, sino que se aferra en su deseo de discrepar con lo que, a su entender, es un error establecido y que no comparte. Lo hace con tanta sutileza que con una palabra ya pone en duda el asunto en cuestión. Lo que me lleva a lo que ya he destacado desde la primera línea dedicada a su trabajo: el uso de conceptos y términos. Eso es lo que hace Root, mostrar interés por los conceptos y sus significados como punto de partida para entender sus planteamientos y argumentaciones. Y ello porque, a su entender, cada estudiante de la cultura europea se ve obligado, antes o después, a intentar una definición, y toda definición es una empresa peligrosa porque uno construye su fórmula



laboriosa solo para ser recibido con la risa burlona de algún aspecto olvidado; lo que hace que la definición deba iniciarse de nuevo. Una explicación que emplea Root para hablar de lo que considera que es el problema de definir Medieval y Renacimiento. A este respecto, plantea que si uno basa su definición de medievalismo en Dante y los constructores de catedrales, ¿cómo es que incluye el fenómeno contradictorio del *fabliau* francés, y su sátiro tren de goliardos y juglares? Además, y debo admitir que me gusta su original forma de expresarse, el fabricante de las definiciones está seguro de encontrar su rumbo atado en escollos y desgracias hasta que reconoce que los términos “medievalismo” y “renacentista” no destacan tanto por dos periodos de la historia como de dos tendencias, dos fuerzas hostiles, que en su tregua a medias o guerra abierta siempre han coexistido, y siempre deben coexistir, en el corazón del hombre, y por lo tanto en su literatura y el arte. De manera que, para nuestro autor, sin arriesgar una definición inclusiva, se puede decir que el medievalismo proclama que las cosas eternas del espíritu valen la pena; mientras que el Renacimiento declara que la vida del hombre consiste, si no en la abundancia de los bienes que posee, al menos en la abundancia y variedad de las sensaciones que le gustan (1).

Root es así, directo, seguro y claro. De hecho, de acuerdo con sus propias palabras, si se aceptan sus conclusiones, ganamos desde el inicio una nueva clase de evidencia interna sobre la autoría de Shakespeare; y luego dispondremos de nuevas pruebas internas para determinar la fecha de composición de cualquier obra de teatro atribuida al bardo inglés (14). Sea o no compartido su posicionamiento, la lectura de su *Classical Mythology in Shakespeare* es primordial para cualquier estudioso del siglo XVI.

En 1932, el estudio de H. G. Lotspeich *Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser* va a profundizar en los materiales y conclusiones de Sawtelle, y nos ofrece nuevos datos tanto sobre la relevancia de las fuentes clásicas en el uso que Spenser hace de la mitología, como sobre la influencia ejercida en el mismo sentido por otros autores, como Boccaccio, Natalis Comes, Petrarca, Ronsard, Du Bellay, Chaucer, y Sackville, entre otros. Hay que destacar que no duda en indicar su relación con el trabajo de Sawtelle afirmando que su estudio surge como un intento de suplementar la aportación de Alice E. Sawtelle en *The Sources of Spenser's Classical Mythology*, pero al tiempo que hace este justo reconocimiento asegura que encuentra limitaciones (v). Y, por ello, nos encontramos con que, de acuerdo con sus palabras, “Source study of Spenser is a complex matter in which the certainty of final conclusions is hard to attain;

but in the matter of classical mythology it seems clear that his sources were much more numerous and various than Dr. Sawtelle indicated, including, in addition to the Latin and some Greek classics, not only Boccaccio and Comtes, but also Petrarch, Ronsard, Du Bellay, Chaucer, Sackville, and others” (v-vi). Planteamientos que son claros ejemplos de un estudio que supone un paso más dentro de una tendencia cuyos cimientos fueron creados por Sawtelle. Además de ser el paradigma de un trabajo que se aborda con valentía, sobre todo al dedicarse a un terreno con muchas complicaciones. En este sentido, puso de manifiesto que el tema exigía un tratamiento más completo ya que la categoría de la mitología de Spenser es más amplia y variada que la mostrada por su diccionario. Por ello se hacía necesaria una estimación general de la importancia del mito clásico en la poesía de Spenser, y se debían reexaminar las fuentes que utilizó. Solventadas estas vicisitudes, con un estilo muy directo, con frases como “The ideal of the learned poet also explains much” (4), Lotspeich nos enseña, por ejemplo, que “Myth and poetry were, in his mind, one and the same; the ancient poets were the myth-makers, and the myth-makers were poets” (5). De manera que el estudio del tratamiento del mito va ganando consistencia, y *Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser* contiene ideas tan relevantes y afirmaciones tan concretas como llegar a definir la poesía de Spenser como aristocrática. Incluso habla de los sentimientos personales de Spenser (4), lo define como “the artist of sensuous things, the painter of pictures” (13), y se resalta que “No English poet has made classic myth so completely at home” (6). Sin olvidar a Ovidio, y ello porque Spenser se muestra tan cómodo que se siente como si estuviera en su propia casa al emplear la técnica de la metamorfosis de Ovidio (11). De modo que:

Whether directly inspired by passages in Ovid or not, they exhibit something of the spirit of the “tenerorum lusor amorum,” to whom classic myth was a plaything for his wit and a mine of pretty stories and pictures. In several important instances, where Spenser is using myth almost exclusively for its pictorial value, Ovid is his chief source; and in nearly every case the picture which Spenser creates is more elaborate and vivid than its Ovidian prototype (11).

Si bien, va mucho más allá, y llega a asegurar que “Spenser’s use of myth as source material for his own creations goes beyond the influence of Ovid or of any one poet. His ways of recreating the material of myth are of various kinds. A complete episode in his narrative may show significant points of similarity with a myth which is not embodied, in its entirety, in any one literary source” (12). Todo ello con el claro

objeto de que el lector sepa que Spenser adapta y transforma el mito clásico. Una realidad que Lotspeich comparte con total convicción ya que, tal y como indica, “Spenser adapts and transforms classic myth in the creation of his narrative. He is using material which is an inseparable part of the large and ancient legacy of literary tradition. The poet who inherited this tradition and worked in its spirit might use it as he would, giving it new life in new settings and moulding it to his own purposes” (13).

Seis años más tarde, en 1938, Charles W. Wheeler publica *Classical Mythology in the Plays, Masques, and Poems of Ben Jonson*, una interesantísima contribución que amplía el conocimiento del tratamiento mitológico en el Renacimiento inglés. Valgan como ejemplo las primeras páginas del trabajo, auténtica declaración de intenciones sin enseñar dudas al respecto. Se muestra decidido, en la misma introducción, y nos avisa de que no se va a conformar con quedarse en el análisis superficial: “If any skeptic questions Jonson’s skill in his adaptations of myth for his dramas, let him analyze the fitness of these and other mythological invectives” (7). Tras esto, reconoce la necesidad de los clásicos: “But fully to comprehend Jonson’s achievement, one must be mindful of the classic versions of the myths to which allusion is made” (11), y nos acerca al valor para la crítica que el escritor encuentra en el mito hasta llegar a la filosofía: “Besides employing myth for ornamentation and for character portrayal, Jonson finds it also of value for the expression of his criticism of life. At times this is of a nature which may be termed philosophical; more often it remains on a different level, and is to be discovered merely in his way of phrasing, by a kind of metonymy, the problems of contemporary life” (13). Lo que a su vez le permitió alcanzar metas inesperadas: “Greatly through their literature Jonson created masques that reached a new peak of poetic, tuneful, graceful, and spectacular entertainment” (34).

Luego, en 1959, A. C. Hamilton, con “Spenser’s treatment of myth”, nos anticipa su visión de este autor y lo que el mito representa para él. Con un estilo directo y claro nos lleva de la mano por la obra de Spenser. Consciente de la realidad y las circunstancias que vivía la poesía del momento demuestra un completo conocimiento del autor isabelino, así como un detallado estudio de su producción. De manera que aprecia el valor de su trabajo y es consciente del mérito que tiene al estar junto a otros grandes como Sidney y Shakespeare. De ahí lo justo que resulta recordar la “Spenserian stanza”, que pese a ser influencia de la forma italiana “ottava rima” (ocho versos de pentámetro yámbico con rima abababcc) se trata de una forma poética inventada por el propio Spenser y que se caracteriza por el hecho de que cada estrofa tiene nueve versos

(ocho de pentámetro yámbico, con cinco pies) seguida de un solo verso de hexámetro yámbico (con seis y rima ababbcbcc) Por supuesto, Hamilton también tiene presente que Spenser y el resto de isabelinos se nutren de lo mismo y que, a la vez, sin llegar al nivel de Sidney, es original. Del mismo modo que no se desprende de ese interés por las pasiones y emociones que tanto Shakespeare como Sidney muestran en sus mitos. Es decir, Hamilton acepta y muestra que Spenser adquiere mucho de la misma tradición clásica de la que se nutren los poetas isabelinos a la hora de abordar el mito, pero, igualmente, se adentra en la posibilidad que permite la libertad de mostrar la realidad a su antojo. Ciertamente es, y así se ve en este artículo, que no llega a los niveles de Sidney, pero eso no hace menos meritorio su legado.

Muestra de ello es que, dos años después, aparece *The Structure of Allegory in The Faerie Queene* y ello porque Hamilton es incluso más contundente, manteniendo en todo caso los argumentos de “Spenser’s treatment of myth”. De ahí que nos encontremos con que es contrario al significado alegórico oculto, al menos en Spenser, aunque, por supuesto, tiene en cuenta la teoría crítica del Renacimiento sobre ello. En realidad, él sugiere que ahora hemos establecido una dicotomía fatal entre poeta y pensador, y que la despreciada antigua costumbre romántica de leer el poema centrándose en la belleza superficial no era más perjudicial que la forma moderna de mirar directamente. También serán de especial importancia sus estudios “Sidney’s *Arcadia* as Prose Fiction: Its Relation to Its Sources”, de 1988, y “Sidney’s Humanism,” en 1990. Y ello porque, en esta ocasión, se adentra con determinación en el autor de la *Arcadia*. De acuerdo con su análisis, Sidney explora imaginativamente la naturaleza de su compromiso con el amor que idolatra. En la tradición de la *Vita nuova* de Dante, Sidney muestra cómo el amor terrenal del poeta hacia Beatrice se expande al amor celestial de Dios. De manera que el amor de Dante hacia la terrenal y celestial Beatrice es una síntesis de un amor inferior y superior en lugar de una separación. En la tradición del *Canzoniere* de Petrarca, muestra cómo el poeta lucha por alejarse de su amor por Laura a su amor por Dios. El amor de Petrarca por la terrenal Laura no es rechazado, sino que se transforma en el corazón del poeta en una forma trascendente del amor.

### 3.2 LOS ESTUDIOS MÁS RECIENTES

Estos autores —Sawtelle, Root, Lotspeich, Wheeler y Hamilton—constituyen el pórtico que nos lleva a la amplia nómina de estudios que se han producido en los últimos cincuenta años, entre los que cabe citar, por ejemplo, los de Robert Stillman, Stephen Orgel y Douglas Bush, que profundizan en la relación entre los clásicos y los autores renacentistas. Cada uno de ellos merece que les dedique las siguientes líneas.

En lo que respecta a Stillman, estamos ante un especialista. Con su *Philip Sidney and the Poetics of Renaissance Cosmopolitanism* ofrece una nueva interpretación que ubica los orígenes de la poesía de Sidney dentro de la élite intelectual asociada a Philip Melanchthon (líder de la reforma alemana después de Lutero), los llamados *filipistas*. De este modo, su estudio demuestra que la educación y relación de Sidney con estos le permitió dignificar la ficción gracias a nuevos conceptos sobre la lectura y la escritura, su ecuménica piedad, y su ambición política para asegurar a través de la ley natural (de 'Ideas' universales) la libertad desde la tiranía de la guerra confesional. Intelectualmente ambicioso, este trabajo reúne diversos elementos de la erudición contemporánea relacionada con la historia literaria, religiosa y política con el fin de proporcionar una mayor comprensión de *Defence of Poetry* y el contexto cultural en cuyo interior Sidney produjo tanto su poesía como su poética. Ciertamente, nos encontramos ante un análisis crítico sobre los estudios de Sidney que no existía hasta el momento. De manera que resulta esencial la respuesta a muchas preguntas como, por ejemplo, las relaciones en ese periodo entre la fe, la vida pública y la literatura.

También es especialmente significativa su obra *Sidney's Poetic Justice*, que aparece en 1986. En este sentido, conviene aclarar que *Poetic Justice*<sup>170</sup> es un recurso literario en el que en última instancia, la virtud es recompensada y el vicio castigado. En la literatura moderna suele ir acompañado de un giro irónico del destino relacionado con la propia conducta del personaje. Cabe destacar que la justicia poética no se limita a exigir que el vicio sea castigado y la virtud recompensada, sino también el triunfo de la lógica. Lo que nos lleva a que la acción en una obra de teatro, un poema o la ficción debe obedecer las reglas de la lógica y la moral. Durante el siglo XVII, los críticos que

---

<sup>170</sup> El crítico teatral inglés Thomas Rymer acuñó la frase en las tragedias de *The Last Age Considered* (1678) para describir cómo una obra debe inspirar la conducta moral adecuada en su audiencia al ilustrar el triunfo del bien sobre el mal. La demanda de justicia poética es constante en las autoridades clásicas y aparece en Horacio, Plutarco y Quintiliano, por lo que parafraseando a Rymer es el reflejo de un lugar

siguen un estándar neoclásico criticarían a William Shakespeare en favor de Ben Jonson, precisamente argumentando que los personajes shakespearianos experimentan un cambio durante el transcurso de la obra. Cuando la comedia de la Restauración, en particular, se burló de la justicia poética por recompensar a los libertinos y castigar a los moralistas, hubo una reacción en favor del drama de la más estricta moral. Stillman lo sabía perfectamente y nos entregó lo mejor de sí. Razón por la que no duda en dar a este estudio el valor que merece:

My study of Sidney's Arcadian eclogues imitates a conventional pastoral pattern: the poems merit attention in their own right, but they cannot be understood apart from the larger fictional world for which they were created, the prose of *The Old Arcadia*, or from the greater network of Renaissance pastoral traditions to which they persistently respond. The eclogues, then, in good Empsonian fashion, are a body of comparatively simple fictions in which more complex literary and cultural issues can be examined. A study of these entertainments carries far-reaching implications for our understanding of Sidney's poetics and the major intellectual and artistic preoccupations of his early career. The Sidney who emerges from this study is both more suspicious of his contemporaries' high claims for poetry than often has been thought, and more original in designing an aggressively optimistic program for poetry (7-8).

Y lo hace admitiendo una cierta dependencia a *Renaissance Self-Fashioning* de Stephen Greenblatt; sin que ello signifique que no ha tomado sus propias decisiones o no haya mostrado aspectos excepcionales:

The business of making men in Renaissance literature has recently become the subject of Stephen Greenblatt's *Renaissance Self-Fashioning*, and his argument is useful as a means of introducing my own. Greenblatt's thesis bears a strong and obvious relevance to Sidney's career as a whole and to *The Old Arcadia* in particular: "in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process". Insofar as *The Old Arcadia* can and should be read as a self-conscious gesture artfully designed to restructure the moral and psychological lives of its readers, my argument can be seen as a complement to Greenblatt's—a complement that makes room for some important exceptions (8).

Sabe lo que tiene entre manos, lo que quiere mostrar y enseñar. De ahí que llegue a confesar que una de las satisfacciones de completar el estudio de *Arcadia* y sus églogas ha sido descubrir lo bien que gran parte de la reciente crítica de Sidney complementa los argumentos de este libro (9). De modo que está convencido de su trabajo y sus afirmaciones son tan contundentes como acertadas e idóneas:

---

común. Philip Sidney, en *Defence of Poetry*, argumentó que la justicia poética fue, de hecho, la razón por la que la ficción se debe permitir en una nación civilizada.

Not only are the eclogues valuable guides to the interpretation of *The Old Arcadia*, but they are also reliable indicators of the major literary traditions to which the work as a whole responds—and those traditions, I am convinced, are predominantly pastoral (10).

Stephen Orgel también merece nuestra atención<sup>171</sup>. A este respecto, hay que resaltar que ha abordado ampliamente cuestiones sobre los aspectos políticos e históricos de la literatura del Renacimiento, el teatro, la historia del arte y la del libro. Como puede verse, su trabajo es interdisciplinario y se preocupa cada vez más por el clientelismo, la naturaleza de la representación y la práctica interpretativa en el Renacimiento. Su *Imagining Shakespeare* es un claro ejemplo de ello y, como hemos dicho al mencionar también a Stillman y Bush, de su interés por profundizar en la relación entre los clásicos y los autores renacentistas. Ciertamente, en este libro, bellamente ilustrado, explora las formas en que Shakespeare ha sido imaginado desde su tiempo al nuestro. En un amplio debate de obras (tan dispares como *Henry V*, *Macbeth*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice*, y *The Winter's Tale*) seis detallados capítulos diseccionan la naturaleza cambiante de la representación dramática durante los siglos. Basándose en la historia textual y las artes visuales, incluyendo un capítulo fascinante sobre el retrato en la obra de Shakespeare, *Imagining Shakespeare* visualiza toda la versatilidad cultural, la elegancia, la lucidez y el ingenio que se han convertido en las señas de identidad del estilo de su autor, Stephen Orgel. A la vista de lo expuesto, uno podría plantearse que poco o nada puede esta obra aportar al estudio de la mitología y, en concreto, a esta tesis. Sin embargo, parte de esas virtudes que acabo de resaltar en Shakespeare y que Orgel muestra en este estudio son precisamente las que nos conducen a la originalidad y a la forma de tratar el mito por parte del bardo inglés que, en gran medida, representa a la poesía isabelina y, por tanto, tiene mucho que ver con lo que Sidney destaca. De hecho, es ese estilo el que hace que Sidney sea original, novedoso y que sea capaz de tener plena libertad sobre el mito. Así lo hace Shakespeare en sus piezas y, sobre todo, Sidney en la *Arcadia*. De manera que la profundización que

---

<sup>171</sup> Más conocido como estudioso de Shakespeare, Orgel escribe principalmente sobre el contexto político e histórico de la literatura renacentista. Entre sus libros más recientes cabe destacar *Spectacular Performances* (2011), *Imagining Shakespeare* (2003), *The Authentic Shakespeare* (2002) y, finalmente, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* (1996). A ello hay que añadir sus numerosas ediciones de Ben Jonson, Marlowe, Milton y Shakespeare.

se hace entre los clásicos y los autores renacentistas es otra forma más de llegar a entender el valor de su legado y lo que fueron capaces de hacer.

Especialmente interesante es también la producción de Douglas Bush (1896-1983), crítico e historiador literario que estudió a los clásicos e inglés en la Universidad de Toronto, y que enseñó durante la mayor parte de su vida en la Universidad de Harvard, donde tuvo como estudiantes a muchos de los más destacados estudiosos, escritores y académicos de varias generaciones, entre ellos Walter Jackson Bate, Neil Rudenstine, Paul Auster y Aharon Lichtenstein. Tanto estos como las siguientes generaciones comparten la creencia de que la crítica textual de Bush sobre Shakespeare y John Milton ha sido especialmente influyente. De ahí que no pueda pasarlo por alto en este estudio y que preste especial atención en *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* (1963). En este sentido, la lectura de este trabajo me lleva a recordar que cualquier estudio moderno destaca del Renacimiento el afán por fomentar un resurgimiento del interés en la Antigüedad. Hasta tal punto que los motivos o temas de la antigua Roma y Grecia han llegado a ser vistos como las fuerzas dominantes en la conformación del arte renacentista, después de un periodo caracterizado por su enfoque en el cristianismo. Y aunque algunos intelectuales del Renacimiento, como el poeta Samuel Daniel, crean que la literatura inglesa debía desarrollarse por sí misma, creando un nuevo estilo cristiano de la poesía, Douglas Bush afirma en este estudio que la mitología clásica se convirtió en una parte muy influyente de las letras inglesas. Posicionamiento que comparto porque los escritores del Renacimiento inglés se enfrentaron con el desafío de comprender la mitología clásica y textos en los contextos de sus contemporáneos cristianos. Lo que lleva a la creencia generalizada de que el mundo de la literatura clásica, con su panteón de dioses y muchos cuentos de libertinaje, tuvo que reconciliarse con el mundo cristiano del Renacimiento al estar en conflicto con este. Muchos poetas, como Edmund Spenser, decidieron incorporar temas clásicos y personajes en historias con significados cristianos y la presencia de la moral, mientras que otros, como William Shakespeare, se desviaron de la tendencia vigorosa de la alegoría cristiana, y utilizaron textos clásicos no solo como fuente de argumentos mitológicos, sino también personajes, significados y la retórica que se encuentra en sus poemas. Por eso, no debe sorprender que, por ejemplo, Bush nos presente una visión de Shakespeare sobre Narciso conforme a la de los días del bardo inglés en los que la historia del dios fue alegorizada de acuerdo con la tradición medieval, el destino de este



mundo, el destino de su héroe que ilustra la insensatez de confiar en las riquezas, la belleza y las cosas de este mundo (47-48). En realidad, son numerosos los casos en los que Shakespeare aborda un mito de esta manera. Así, por ejemplo, tanto él y Spenser, como algunos de los más famosos poetas del Renacimiento inglés, demuestran las tensiones entre estas dos ideologías en sus interpretaciones del mito clásico de Venus y Adonis. A este respecto, los dos escritores interactúan estrechamente con las ideologías tanto clásicas como cristianas —incluyendo el estilo de Ovidio en la narración de las historias, el Neoplatonismo, el erotismo o la alegoría moral— produciendo poesía que permitió una amalgama de ideas contemporáneas con una tradición artística que comenzó mucho antes. Ciertamente es, también, que un examen de las interpretaciones de Shakespeare y de Spenser de la historia de Venus y Adonis da excelentes ejemplos de cómo estos dos poetas utilizan la alegoría de manera diferente en sus obras, pero no es el tema que nos ocupa y, por tanto, no me voy a extender más al respecto. En cambio, no puedo pasar por alto, sobre todo porque Bush le presta atención, que, como es sabido, los primeros clasicistas e historiadores victorianos, así como el público lector en general, estaban más familiarizados con los mitos griegos que con cualquier otro aspecto de la cultura helénica. De hecho, numerosas versiones de los mitos y los canales de información acerca de ellos ya existían. Razón por la que a lo largo del siglo XVIII, las epopeyas homéricas habían disfrutado de un amplio número de lectores en el original y en la traducción. De ahí que un número considerable de manuales y diccionarios de mitos clásicos estaban disponibles. De todo ello es consciente Douglas Bush en esta obra. Al igual que del hecho de que las escenas mitológicas eran comunes en la pintura y la escultura, y desde Renacimiento, los poetas neoclásicos, los románticos y los primeros victorianos habían heredado una literatura rica en alusiones a los mitos griegos. Y, en este sentido, Bush, en *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, nos muestra que los poetas románticos, en particular, habían convertido los mitos en el medio de interpretación de los problemas espirituales y las aspiraciones de la vida moderna y el pensamiento.

Tras esto, conviene mencionar que su *English Literature in the Earlier Seventeenth Century* sigue siendo una obra de referencia estándar, aunque sería un error no mencionar, también por su importancia, trabajos como *The Renaissance and English Humanism* (1939), *Classical Influences in Renaissance Literature* (1952), *Prefaces to Renaissance Literature* (1965), y *Spenser's Treatment of Classical Myth* (1982). Esta última manteniendo el saber mostrado en 1963 sobre Spenser en *Mythology and the*

*Renaissance Tradition in English Poetry*, y con la madurez de toda una vida dedicada a ello. Y es, como se puede ver, además de un experto en Milton, un teórico de la educación que dedicó sus esfuerzos a la literatura inglesa.

El repertorio bibliográfico de B. Accardi da oportuna cuenta de las contribuciones de Stillman, Orgel y Bush. A este respecto, también creo conveniente tener presente a Victor Skretkowicz, ya que en “Textual Criticism and the 1593 ‘Complete’ *Arcadia*” se preocupa por la teoría textual, al tiempo que investiga la evolución de la crítica inglesa del siglo XX y cómo ha afectado a la representación editorial de las tres formas predominantes de *The Countess of Pembroke’s Arcadia*. Además, años más tarde, concretamente en 2010, con *European Erotic Romance: Philhellene Protestantism Renaissance Translation and English Literary Politics*, nos acerca a un estudio enciclopédico de la novela griega, al tiempo que nos expone sus aventuras en manos de traductores e imitadores del Renacimiento. Se trata, por tanto, de un análisis que me sirve para ver desde que perspectiva se ha entendido y asumido el trabajo de los escritores renacentistas. De manera que, además, me lleva a ser aún más contundente al afirmar que Sidney no ha sido tan valorado como se merece. La sombra de Shakespeare es muy larga y muchas de estas imitaciones han caído en el mismo error al obviar lo que en esta tesis pongo de manifiesto. No obstante, eso no quita para que Skretkowicz haya aportado un documento de enorme valor, sobre todo si tenemos presente que se interesa por las principales novelas griegas traducidas a los idiomas europeos en los siglos XVI y XVII, y por una serie de obras literarias del Renacimiento inglés que manifiestan la influencia significativa del romance erótico grecorromano, y ejemplos populares del género para un amplio conjunto de fines políticos, en su mayoría, pero no exclusivamente protestantes. Así, la primera parte del estudio aborda mitos como *Daphnis and Chloe* de Longus o *Aquiles* en la obra de Tacio; así como *An Ethiopian History* de Heliodoro. Al tiempo que Skretkowicz asegura, por ejemplo, que Heliodoro usa el argumento de su romance para sugerir una alegoría política y promover la rehelenización de las colonias romanas a través de la restauración cultural más que una rebelión abierta. En consecuencia, los editores renacentistas y los traductores de Heliodoro expanden o disminuyen los elementos de la novela griega para centrarse en sus propias preocupaciones religiosas, políticas o morales y para mostrar caracteres particulares como ejemplos morales. En la segunda parte de su estudio, Skretkowicz dedica tres capítulos a textos del Renacimiento inglés que hacen uso extensivo del romance grecorromano para sostener determinadas preocupaciones

políticas. El primero y el último de estos capítulos examinan las principales obras realizadas por el círculo de Sidney: la *Arcadia* de Sir Philip Sidney y la *Urania* de Maria Sidney Wroth. El capítulo central de esta sección considera obras de Shakespeare como, por ejemplo, los romances *The Winter's Tale* y *Cymbeline*. Skretkowicz examina *The Countess of Pembroke's Arcadia* como una parábola en la que se acusa a la tiranía pública y privada que, a su vez, se casa con el pensamiento político del círculo Languet respecto a la complejidad narrativa defendida por Heliodoro. Ciertamente, el tratamiento que Skretkowicz hace de Shakespeare es más selectivo que exhaustivo o comprensivo. De hecho, señala que el compromiso de Shakespeare con la tradición griega del romance erótico continuó durante décadas. Y, partiendo de ello, Skretkowicz comienza con una visión general de los recursos retóricos disponibles para Shakespeare a través de las traducciones de Thomas North.

Otra parcela de la investigación que ha experimentado un particular desarrollo, y que tiene una particular importancia para el tema de nuestra investigación, es el estudio de la pastoral. En este sentido, uno de los principales puntos de referencia son las obras de Harold Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes*, Helen Cooper, *Pastoral: Medieval into Renaissance*, y Sukanta Chaudhuri, *Renaissance Pastoral and its English Developments*<sup>172</sup>.

El primero nos presenta una interesante distinción que acontece cuando los conceptos *society* y *nature* son yuxtapuestos<sup>173</sup>; cuando, opuesta al arte, la naturaleza llega a ser algo diferente<sup>174</sup>; cuando se divide contra ella misma<sup>175</sup>; o, finalmente, si se divide en niveles<sup>176</sup>. De manera que, de acuerdo con su posicionamiento, “Such contrasts permeate the pastoral tradition from Theocritus to the eighteenth century and create similar tensive structure in pastorals with less definite conventions thereafter”(3). En realidad, profundiza y se detiene detalladamente en la naturaleza, un elemento

---

<sup>172</sup> A este respecto, véase también la tesis doctoral de William Arthur Clemente, *Sidney's Pastoral and the Measure of Man*.

<sup>173</sup> Frente a la naturaleza, con conceptos como “freedom, organicism, democracy, honesty, innocence, barbaric violence”, está la sociedad con “constriction, mechanical formality, hierarchy, masked artificiality, experience, cultured order” (1971: 3).

<sup>174</sup> Nos presenta una naturaleza no formada, indefinida y existencial frente a un arte ordenado, permanente y artificial (1971: 3).

<sup>175</sup> Estamos ante una naturaleza idílica que además es cíclica, humanizada y un lugar de amor. Junto a esta, una naturaleza antipastoral, caracterizada por ser indiferente, cruel, un lugar de amor no correspondido (1971: 3).

<sup>176</sup> La naturaleza *versus* el paraíso celestial. Es decir, el jardín temporal, los pastores y la naturaleza mecánica frente al lugar sagrado, los ángeles y la naturaleza sublime.

esencial en la *Arcadia* de Sidney. De ahí, su atención al dios Pan, íntimamente relacionado con el paisaje en el que acontecen los hechos que se relatan:

The spirit of Pan presides over the games of the forest and meadow, which include the identity-changing of masks and revels as well as shepherd songs. Behind the haunting melodies to which his fauns and nymphs dance, Pan is as elusive as Proteus [...] Pan himself shares in both the magic of the forest and the strange ambiguity of lowly figures capable of greatness. Though only at a late stage does he become the horned devil of the Christians and a symbol of illicit power over nature, from the first he is part goat-footed buffoon, frightening nymphs from behind bushes and behaving in a crude and boastful manner. At the same time, he is also nature's "all" and the most skillful of pipers. Shepherds do not see him directly or try to imitate him, but their art is practiced in his domain. Together with Venus and Cupid, he presides over heroic-pastoral combinations, and knights who ride forth from castles must come to terms with him before they can return. When they do return, his influence (like that of Shakespeare's fairies) may be extended to the drawing room and bridal chamber where, as a symbol of nature standing behind the elemental themes of love, death, and generation, he is a common denominator in all marriages and births (361-365).

Claro y directo, selecciona cuidadosamente los temas a tratar. El Renacimiento inglés no deja de estar presente en sus análisis y en sus estudios. Así lo muestran otros trabajos, tales como *Lyric Provinces in the English Renaissance* o *Transported Styles in Shakespeare and Milton*. Y, por supuesto, en sus conclusiones en *Pastoral Forms and Attitudes*:

In sum: the pastoralism of Sidney, Spenser, and Shakespeare is similar in putting class difficulties in the context of a view beyond them in the leveling powers of nature and imagination. The difficulty in such Arcadias is to apply the visions of the harbored pastoral place to the divisive and leaden realities of the social hierarchy. Each poet proposes his own solutions. Of the three, Sidney seems most bent upon living with the tension between the courtly life and shepherddom, which give us perspectives on each other but remain basically irreconcilable. Spenser forced himself to discipline the imagination and its love of ideal Arcadian graces in the interests of service to chivalry: the writing of a didactic romance as ambitious as *The Faerie Queene* is evidence of his commitment to aristocratic values, and at the same time the disappointment of Colin over Calidore's intrusion is evidence of the ambivalence he felt toward that commitment. Shakespeare sought to change the deepest levels of awareness in each social class by revealing each to the others in the context of mutual dreams and basic elements of nature, and yet to make their imaginative and spiritual marriage merely a new condition of their old order, now revitalized and enlightened. Upon both of these conditions —the marriage of minds and social differentiation— the social contract depends. The poet's function, while he has everyone seated in the theater, is to make them see the nature of the play itself as the vehicle of their imaginative association. Only if the therapy that works onstage also works upon them in the theater can it spread into the world outside (114).

Helen Cooper en *Pastoral: Medieval into Renaissance*, publicada en 1978, describe el uso renacentista de Arcadia en la poesía pastoril, en contraste con la naturaleza descrita en la literatura medieval<sup>177</sup>.

Todo esto se ve con claridad en *Pastoral: Medieval into Renaissance*. De hecho, su argumento es que solo en Inglaterra el potencial de la poesía pastoral europea de la Edad Media fue elaborado con la nueva brillantez del Renacimiento. A diferencia de Empson, su estudio implica una definición muy específica de lo pastoral como la imagen tradicional del mundo del pastor porque otras nociones de la vida ya tenían sus propias historias y géneros literarios:

Poets of the Middle Ages and Renaissance gave a very specific literary meaning to the word 'pastoral': the traditional image of the shepherd world. Ideas of the simple life in general, or even of other specific occupations such as the ploughman, have distinct literary histories of their own. This limitation of meaning did not make for narrowness in the literature itself. The basic idea of the function of pastoral has always been the same, 'the process of putting the complex into the simple', as William Empson described it. This is the crucial point that makes poetry pastoral: the term has nothing to do with the modern tendency to make it almost a synonym for 'idyllic' — a glance at almost any pastoralist writing before the mid-seventeenth century, Virgil included, destroys that idea. It is in the metaphorical or ironic relationship between the world created by the poet and the real world that pastoral exists. Empson's interpretation of his definition of pastoral almost threatens to extend to include all literature, through the particular relationship of any work to mankind or society in general; but earlier ages limited the idea to the metaphor of the shepherd. The deliberate restriction of focus makes the idea in a master's hands all the more dynamic. The shepherd world is made the simple image of life, of a complex society, or occasionally of a complex idea. This is the only definition that can be applied with equal validity to works as different in intention and period as Sidney's *Arcadia* and that doctrinal schoolbook of the early Middle Ages, the eclogue of Theodulus; to the authoritative master-work of the pastoral tradition, Virgil's *Bucolics*, and pieces which have not even been recognized as part of the tradition such as the shepherd mystery plays of the Wakefield Master. All these authors set out to create a world that is the image of life but distinct from it, that has the freshness and sharp focus of metaphor whether it is explicitly allegorical or not. To take the simple life itself, as Wordsworth does, and to try to draw meanings out of it, is a different process. The shepherd world of pastoral may be realistic or not, as the poet chooses; but realism itself is used because it best serves the poet's artistic purpose. Pastoral is never the product of the particular section of society it claims to depict. It is the attempt of the court or city to find an image of life outside itself, and the simple life of pastoral world is the opposite of the society that creates it. This could result in the eighteenth-century escape into an idyllic fairyland, but in the Middle Ages and the Renaissance it was more likely to take the form of some kind of social criticism. The pastoral of the Petit Trianon left society in order to comment on it (1-2).

---

<sup>177</sup> Entre sus investigaciones destacan las relacionadas con la obra de Chaucer, y la relación entre la Edad Media y el Renacimiento, especialmente en lo que concierne a Shakespeare, la literatura pastoril y el romance. De ahí su último libro, *Shakespeare and the Medieval World*, publicado en 2010.

En realidad, considera los trabajos desde el latín y las églogas vernáculas de la Edad Media hasta las obras de Philip Sidney, Edmund Spenser, Michael Drayton y Shakespeare:

Renaissance pastoral is made up of the merging of two main streams, which had intermingled occasionally from as early as the thirteenth century but only now came together: the Latin eclogue tradition; and the entirely independent tradition of vernacular pastoral, which ran in an increasingly strong course in the later Middle Ages in Western Europe, in France, Flanders, England and Scotland. The fusion of the two is seen at its most complete in the work of Spenser; and his poetry appears, not as a Renaissance corruption of antiquity, but as the high point of the two mediaeval traditions illuminated and transformed by Renaissance humanism (2-3).

Y concluye con un ensayo sobre la representación de Isabel I como la reina de los pastores.

La aportación de Cooper puede complementarse con la de Chaudhuri, un reconocido erudito de la literatura inglesa y, sobre todo, del Renacimiento<sup>178</sup>, la traducción, y los estudios textuales. Su obra *Renaissance Pastoral and its English Developments* es una contribución exhaustiva sobre la pastoral renacentista inglesa y sus contextos literarios, y ha sido tan importante que se ha editado en once ediciones entre 1989 y 1991. Una de las razones principales es que no duda en ser crítico:

Sidney gives the pastoral a great new charge of themes and subjects, while the pastoral vehicle does not develop in proportion. We lose the delicate balance between pastoral life and other modes of experience implicitly playing about it. A whole new world is opened up before us; but in the process, the primacy of the pastoral is lost (303).

Al mismo tiempo, nos encontramos ante un estudio profundamente argumentado y claro. Su autor no recurre a la ambigüedad sino más bien a la concreción, usando claros ejemplos de la propia *Arcadia*:

The *Old Arcadia* is not a story about shepherds. It is a story about princes who find themselves among shepherds —or, to be more accurate, who find themselves away from the court. Shepherds there are indeed, but Sidney confines them to the interludes. This indicates their irrelevance, not only in terms of direct involvement with the plot, but in providing a milieu that influences the main characters. In the earlier books, we may at least feel that the nature-setting somehow affects the quality of the princes' love. The action in Books IV and V would not have varied in any essential way if there had not been a field, tree, or shepherd within a hundred miles (The one possible exception is the grim case of Musidorus's plan to seduce Pamela, and even this occurs away from

---

<sup>178</sup> Véase *Infirm Glory: Shakespeare and the Renaissance Image of Man* (Oxford: Clarendon Press, 1981) y *Shakespeare without English* (New Delhi: Pearson Education, 2006).

the central Arcadian setting) At the climax of the story, the action affects the shepherds, but is not affected by them in the slightest (295).

Tiene claro que, en *Arcadia*, “the only values that matter are the courtier’s”<sup>179</sup>. De manera que no hay fundamento más determinante. Y así lo indica, nuevamente por medio de ejemplos desde el propio texto:

In the main narrative, all the serious characters are courtiers. Among them, Musidorus alone assumes pastoral disguise, and that in an act of conscious stooping and self-denial: ‘he clothed himself in a shepherd’s weed, that under the baseness of that form he might at least have free access to feed his eyes’ (Il. 33-35). Basilius abandons his responsibilities but retains his feudal station, attended and entertained by his chosen shepherds [...] Pamela and Philoclea do not enter joyfully into pastoral life, but rather chafe at the inversion of social order and the indignity of being ruled by their inferiors: ‘She answered him [Dametas the comic shepherd] he should be obeyed, since such was the fortune of her and her sister’ (Il. 33-34) (283).

Relevante es también el conjunto de estudios que contemplan la relación entre la antigüedad clásica —y la mitología como una de sus manifestaciones— con los distintos periodos. Paradigmática es, en este sentido, la obra de Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, donde nos presenta un análisis completo de la relación entre la mitología y las distintas épocas de la historia. Y lo hace optando por los periodos históricos a los que se refirió mediante sus correspondientes categorías estéticas. Highet era un estudioso de la época clásica, académico, escritor, intelectual, crítico e historiador literario, aunque más conocido por ser maestro de humanidades en los Estados Unidos de mediados del siglo pasado. Concebía su trabajo como el fomento de una tradición. Y, sobre los libros, escribió que no se trataba de trozos de papel sin vida, sino de mentes vivas en los estantes. Creía que el objetivo principal de la educación es mostrar la forma de disfrutar de la vida. Eso, a su vez, permite vivir más tiempo, mejor y más recompensado, ya que se alcanza y preserva la felicidad del que aprende. En una época en la que la democracia, el comunismo y el fascismo competían por la supremacía, creía que el deber del intelectual era apoyar la libertad y defender el pluralismo. A su entender, el objetivo de aquellos que tratan de controlar el pensamiento es siempre el mismo porque encuentran una sola explicación del mundo, un sistema de pensamiento y acción que, según ellos, cubre todo, y luego tratan de imponer eso en el pensamiento de todas las personas.

---

<sup>179</sup> 1989: 283.

Por encima de todo, se dedicó a aprender del pasado. A este respecto, llegó a escribir que la historia es una experiencia extraña y afirmó que el mundo es muy pequeño ahora, pero la historia es grande y profunda porque se puede ir mucho más lejos sentándose en su propia casa y leyendo un libro de historia, que subiéndose en un barco o un avión y viajar a mil millas. En este sentido, y como mostró sobre todo en su obra maestra *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, fue posible descubrir en el pasado una gran fuente de aprendizaje que conecta el presente con lo bíblico y sobre todo con las civilizaciones griegas y romanas, ya que por medio de su evocadora y elegante prosa uno se siente como en casa, en ese flujo de vidas pasadas. Ciertamente, Highet tendía a ser crítico de la literatura contemporánea, atribuyéndole cualidades decadentes. De hecho, Highet concluye que, aunque otras influencias han contribuido a hacer de nosotros lo que somos, el legado grecolatino ha sido uno de los más ricos y fuertes. Por lo que me atrevo a decir que, sin él, nuestra civilización habría sido no solamente distinta de lo que es, sino también mucho más raquílica y fragmentaria, menos pensadora y más materialista.

Estas tres parcelas de la investigación a las que me he referido —es decir, la utilización literaria de la mitología en los autores ingleses del Renacimiento, la relación de la mitología con la pastoral y las peculiaridades genéricas de esta, y las conexiones de la antigüedad clásica con los distintos periodos históricos— confluyen en mi proyecto y lo nutren de la misma forma que convergen en él las aportaciones anteriores. Por ello quiero cerrar este apartado señalando que la parcela de la investigación que abrieron en su momento los trabajos de Sawtelle, Root, Lotspeich y Wheeler, y que han completado autores posteriores, no se encuentra agotada y que la parcela de la presencia de la mitología clásica en el Renacimiento, así como su uso y características propias ofrece todavía buenas posibilidades para el estudio.



## CUESTIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

In spite of their immortality, the gods are anthropomorphic in conception; they exhibit human passions and desires, and sometimes act in ways which by human standards would be at best amoral and worst criminal. They are adulterous, treacherous and murderous. The essence of the relation of the gods with men and with one another is conflict.

I. RIVERS

Mi aportación se centra en el tratamiento mitológico que Philip Sidney refleja en la primera versión de su *Arcadia* y el principal objeto de estudio es, por tanto, el manejo literario que se hace de las distintas referencias mitológicas, que comprenden, como es lógico, las deidades olímpicas, otras criaturas mitológicas, como las ninfas y los sátiros, y a todo ello se suma la geografía mítica. Y, para ello, en este capítulo, preciso conceptos en los que me baso y comento posiciones teóricas que tengo en cuenta en mi análisis.

El primer concepto que conviene precisar es el de mitología clásica, algo que parece una obviedad, pero que es una tarea que hay que hacer, para establecer los límites con otras tradiciones en el mismo campo. En este sentido hay que subrayar que los escritores ingleses del Renacimiento usaron otras tradiciones mitológicas aparte de la que viene de la cultura grecolatina. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en *A Midsummer Night's Dream*, donde el dramaturgo aprovecha, junto a otras, figuras míticas que proceden de las antiguas tradiciones inglesas: las hadas, los duendes y las criaturas del bosque. En este sentido hay que señalar que cuando hablo de mitología clásica me refiero a la grecolatina o grecorromana. De manera que, aunque los dioses tengan distintos nombres en griego o en latín, nos encontramos ante un conjunto de narraciones míticas comunes en el que convergieron ambas mitologías en el siglo I a. C. Para la cultura occidental, la mitología es fundamental con sus intrincadas historias de dioses y héroes, guerras por librar y monstruos que derrotar, y familias sufriendo las

terribles consecuencias de un maleficio o una maldición. Ningún otro sistema mitológico resulta tan familiar o ha calado tanto en la cultura occidental. Los griegos produjeron los mitos culturalmente más sólidos que el mundo ha conocido, en parte porque sus mitos suelen implicar el proceso de las cosas, más que su inicio o su final. Por ello, no se centran esencialmente en el modo en que las cosas dieron comienzo<sup>180</sup>.

Otro concepto que me parece esencial en este campo es el conocimiento del papel del mito. Por esta razón, a este respecto, conviene tener presente que el mito fue en su origen una manifestación folclórica anterior a la literatura. Solo secundariamente llegó a ser ingrediente literario y de las artes en general. Es preciso partir de esta disociación de origen entre mito y literatura para explicar su posterior confluencia. Pero, además, a pesar de su ocasional simbiosis y casamiento, no solo su origen no es simultáneo, sino que además, al provenir el mito de culturas ancestrales —y a veces no solo remotas en el tiempo, sino también en la geografía— mantiene una radical discrepancia con la literatura que le sirve de vehículo. De ahí la constante necesidad de reinterpretación y actualización del mito con el fin de hacerse inteligible al nuevo mundo, a la nueva civilización en la que se le instala y se le da vigencia, con el fin —diciéndolo de una manera metafórica— de que haga una bien avenida pareja con la literatura que con él se casa, necesariamente más joven que él y más integrada en las modas. Pero ese viejo abuelo, que es el mito, tal vez por dicha constante necesidad de adaptación a los signos de los tiempos y de las culturas, ha adquirido un especial vigor que, a pesar de su vejez, lo aleja siempre de la caducidad<sup>181</sup>. Es decir, el lenguaje o código de la mitología no es fijo, esto es, las imágenes míticas pueden permanecer estables y sencillas, pero la interpretación de las historias cambia de periodo a periodo y de un escritor a otro<sup>182</sup>.

Esta última circunstancia de la estabilidad del mito y, al mismo tiempo, de la mutabilidad de su interpretación nos lleva necesariamente a prestar atención a la posición de los autores renacentistas frente a las fuentes mitográficas tradicionales y, en particular, a su concepto y uso de la *imitatio*. Es una doctrina preceptiva y retórica a la vez que una técnica sistemática y rigurosa mediante la cual se produce la imitación consciente de modelos y formas literarias de los clásicos<sup>183</sup>. Pero en este caso, aunque es

---

<sup>180</sup> CHEERS 2007: 16.

<sup>181</sup> LÓPEZ 2007: 1.

<sup>182</sup> MILES 1999: 4.

<sup>183</sup> Entre las formulaciones más antiguas está la mimesis aristotélica. Aristóteles valora la imitación como un proceso natural de la humanidad. Mientras que, si nos remontamos a Platón, vemos que consideraba

una técnica prestigiosa, sobre todo por la posición desde la que se consideran las fuentes y los autores del clasicismo, los autores la practican de una forma flexible, que permita espacio y margen de maniobra para la creatividad personal. Y esto se aprecia, junto a otros niveles, en el uso de la mitología, que se retoca y se reformula si así lo requiere el proceso creativo.

Podemos tomar como ejemplo los estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro español<sup>184</sup>, la atracción por el mito es lógica. Si el mito o personaje mítico llega a una actualidad como algo que ha sorteado el afán depredador del tiempo, es natural que el autor, con su fe en la palabra, y sin despersonalizarse, se apegue al mito como argumento en el que identificarse contra la voracidad del tiempo. No se trata de acogerse al mito como prueba de adquisición o alarde cultural, o de esconder en él unos rasgos biográficos, intensificándolos, y mucho menos en acudir al juego desmitificador que usarán el Aretino o una poesía barroca, sino de creer y existirse en el mito, como Leopardi se ofrece en el salto de Leucade, en *Ultimo canto di Saffo*. También comporta esta fusión una esperanza de realidad. Cuando Garcilaso, en su égloga I, le pide a su amada, a la *divina* Elisa, que lo lleve a la «tercera rueda» o planeta de Venus, el poeta toledano cree en ese mítico cielo de Venus, donde estar por siempre

---

que el arte imita a un mundo que ya está muy alejado de la realidad auténtica. Siguiendo a Aristóteles, Sidney argumenta que el poder de la ficción para ofrecer modelos nobles de conducta hace que sea la forma más elevada de enseñanza y ello porque la mimesis poética que ofrece imágenes contundentes de la virtud y el vicio lleva al lector a su mejora<sup>183</sup>. A este respecto, al contrario que Platón, que acusa a los poetas de la mentira, y a diferencia de Dante, que representa a Paolo y Francesca como víctimas de la imitación poética, Sidney sostiene que el poeta no afirma nada y, por lo tanto, nunca miente. Claro está que los poetas no son solamente responsables de la veracidad de sus representaciones o los actos que imitan sus lectores. Un planteamiento que comparto con Potolsky. En realidad, el poder de la poesía para ofrecer un mundo de oro es un medio de enseñanza moral. En lugar de enseñar directamente, el poeta presenta individuos ejemplares sobre los que los lectores pueden modelarse a sí mismos. De manera que los poetas mejoran la naturaleza humana para corregir la naturaleza demasiado humana de sus lectores.

<sup>184</sup> Sobre todo porque el libro español estaba en la primera línea de la inquietud cultural inglesa del momento. Las razones de la abundante presencia bibliográfica española en tierras británicas son en cierta medida evidentes. Estaba primero el gran interés del *tema español* que la política del momento suscitaba. España era la primera preocupación inglesa de la época, por ser también el primer enemigo, si no el único. Pero como tantas veces ha ocurrido en la historia de la cultura, es precisamente el enemigo quien proporciona la mayor fuente de atracción cultural. Tampoco cabe dejar de lado el interés suscitado en Gran Bretaña por todo lo relacionado con el nuevo continente americano. Teniendo en cuenta que un altísimo porcentaje de los libros publicados sobre América eran españoles, su abundante presencia en las bibliotecas británicas no puede producir la menor extrañeza. Un tercer motivo viene dado por el valor intrínseco de la propia literatura peninsular, que vivía un momento de extraordinario esplendor, superior al del resto de Europa, si excluimos a Shakespeare. Sin embargo, hasta Shakespeare dejó en sus obras testimonios suficientes de haber conocido el *Lazarillo*, el *Espejo de Príncipes* y *Caballeros* de Ortúñez de Calahorra; las tres *Dianas* de Montemayor, Gil Polo y Alonso Pérez; la *Historia General de las Indias* del cronista López de Gómara; la *Celestina*; varios títulos de la serie del *Amadís*; *La desdichada Estefanía* de Lope de Vega; la primera parte del *Quijote*; o la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía (ONEGA 1986: 77-78, 91).

con la amada, muy distintamente a como en el *Setenario* de Alfonso X se escribía en su ley XXVIII que el planeta Venus «tanto quiere dezir commo amor cobdicioso»<sup>185</sup>.

A la hora de disponer de criterios para catalogar la amplia casuística en que las referencias mitológicas aparecen en la obra que estudio, aprovecho la categorización que propone Vicente Cristóbal López en su artículo “Mitología clásica y novela pastoril”, sobre todo porque comparto su planteamiento de que la novela pastoril experimenta, argumentalmente, una fuerte aproximación y encuentro con el mito. Hasta tal punto que puede proporcionar esquemas narrativos. Un hecho que aprovecho en este capítulo para profundizar en las distintas categorías que considero necesarias para cualquier estudio de estas características y su metodología. Lo que, a su vez, me lleva a ese encuentro con el mito que puede realizarse —fenomenología que constaba ya en la antigua bucólica— según una casuística con cinco funciones: *alternancia*, *proyección*, *ampliación*, *ejemplificación* y *denominación*. Reflejo de la estrecha unión entre la mitología clásica y el bucolismo novelesco del Siglo de Oro. Si bien, creo necesario aclarar que en cada uno de ellos incluiré solamente uno o dos ejemplos de la *Arcadia* ya que no será en este apartado sino en el dedicado a cada uno de los dioses o criaturas en donde especificaré cuestiones tan importantes como si el mito está a disposición del relato, si Sidney se ajusta y mantiene su historia original y los atributos que lo caracterizan o, simplemente, si estamos ante una reelaboración del mito.

#### a) Alternancia

Comenzando por la *alternancia*, nos encontramos ante el mito, tradicional y conocido por las fuentes literarias que se injerta y subordina a la ficción, en forma de excusas —relatos, canciones o écfrasis—, en una juntura o mezcla heterogénea donde lo mítico y lo ficticio como ingredientes, aunque en desigual proporción, son discernibles e identificables, remitiéndose el mito, en el caso, siempre a una anterioridad con respecto a la ficción. A este respecto, el mito se mantiene como un contenido ya dado, que alterna con la ficción, pero que no se simultanea con ella, conservando su carácter autónomo y previo. Y sirve también como cantera para argumentos de canciones pastoriles. La *Arcadia* está llena de casos así. Situaciones en las que el mito tiene presencia por sí mismo, y el lector debe saber adaptarlo a la intención del autor. Es decir, su significado no cambia, permanece pese a que pueda variar el contexto. Como

---

<sup>185</sup> CRISTÓBAL LÓPEZ 2002: X.

es lógico, en el mismo sentido, podemos encontrar ejemplos de alternancia mito-ficción en otras obras de especial influencia para la *Arcadia*. De hecho, si en el apartado 2.5 decía que se hallan como principales precedentes a la estructura de la obra de Sidney tanto la *Arcadia* de Sannazaro como la *Diana* de Montemayor, resulta lógico que alguna de estas obras esté también presente en estas líneas. De este modo, en esta última, en el libro IV, poco antes del «Canto de Orfeo», por el recurso de la écfrasis —descripción de unos relieves murales— el mito, en breves alusiones, se injerta en la trama. En lo que concierne a la *Arcadia*, valga el ejemplo de Adonis dentro del relato en el que Histor, en el segundo conjunto de églogas, narra las heroicidades de Musidorus y Pyrocles. Y es que, aquí, Adonis pasa a formar parte de la ficción y al mismo tiempo el mito del dios es identificable como contenido ya dado y existente. Lo mismo sucede con otros casos como el momento en el que Musidorus compara a Cleophila con el bello Narciso. El mito también aquí se mantiene como un contenido ya dado, que alterna con la ficción, pero que no se simultanea con ella, conservando su carácter autónomo y previo. Además, sirve como cantera para argumentos de canciones pastoriles. A este respecto, hay que indicar que la inclusión de unas cuantas fábulas en églogas o novelas pastoriles no debe en modo alguno causar extrañeza ya que el propio Teócrito había convertido en égloga los amores de Polifemo y Galatea y el parentesco entre lo mitológico y lo pastoril había aflorado desde entonces fuertemente en las letras. Del mismo modo, el estar en boca de pastores y el distraer sus sentimientos amorosos hace que se trate por parte de los poetas de acompañarlas al estado sentimental de sus personajes, y por ello ninguna tienen tan acentuado el carácter lírico, que prima sobre el simplemente narrativo (110-111).

#### b) Proyección

La *proyección* nos va a llevar hasta los casos de Laelaps y Melampo. Estamos ante la ficción que brota con el ocasional ejemplo —pero implícito— de los relatos mitológicos, o, dicho de otro modo, lo inventado surge como proyección o mimesis de lo tradicional, y en tal proceso el mito se disuelve, pierde sus señas materiales de identidad, sus nombres y circunstancias particulares, aunque queda perceptible lo demás, su esquema general y su forma, esquema y forma que sirven de cauce a unas concreciones temáticas nuevas, inventadas, ficticias, individuales y no tradicionales. El ejemplo más conspicuo de proyección mítica en la *Arcadia* de Sidney, lo tenemos en Laelaps y Melampo. Ambos se presentan desprovistos de toda carga mítica y, por eso,

dada su particular característica, ocupan un apartado distinto al resto de figuras mitológicas. También se aprecia esta segunda función que estoy describiendo en, por ejemplo, la *Diana* de Montemayor con los nombres de Diana, Sireno y Silvano; o en la *Galatea* de Cervantes con los de Galatea, Orfinio, Silerio, Timbrio, Lauso y Lenio (111). Sin embargo, un caso, de más envergadura, se produce en relación a las condiciones vitales y habitáculo en que se desarrolla la existencia pastoril. Asimiladas en buena medida a las de la Edad de Oro, como ya sucedía en las *Églogas* de Virgilio y en la *Arcadia* de Sannazaro. Me refiero a un ocio pacífico solo interrumpido por las desdichas del amor, una vida fundamentalmente campestre, en el marco de una naturaleza benévola y acogedora, en convivencia con dioses y semidioses. En otras palabras, el escenario arcádico. Un marco ideal que se mantiene aun cuando se conjugue con geografías más reales y concretas, como en las novelas de Montemayor, Gil Polo y Cervantes, y aparece en toda su pureza mítica y arqueológica en la *Arcadia* de Lope (111-112). Lo mismo aprecio en la *Arcadia* de Sidney y la propia significación de la naturaleza y la Arcadia frente a otros espacios que mantienen su significado como Troya con su historia y los relatos concretos que han perdurado.

Resulta más llamativo el caso de *proyección* que tiene lugar cuando determinadas figuras del mito clásico ejercen sobre los personajes de las novelas una atracción especial a su órbita, siendo objeto de mimesis y polos de una clara *proyección* (114). En lo que concierne a la *Arcadia* de Sidney, lo veremos varias veces en el dios Cupido, mentado en numerosas ocasiones y en muchas de ellas culpado y determinante, según los propios protagonistas, en los acontecimientos que gobiernan su vida y fortuna. Llegados a este punto, también se podría mencionar a la diosa Venus en la *Arcadia*, cuya castidad me hace recordar nuevamente a la obra de Gil Polo. Sin embargo, cabe simplemente decir que en el caso del poeta isabelino la *proyección* va acompañada de *ejemplificación*, de modo que lo explicaré al llegar a esta función.

### c) Ampliación

La tercera de las funciones, la *ampliación*, se caracteriza porque se utiliza a los personajes de la mitología para inventar con ellos episodios o actuaciones nuevas —no tradicionales, no atestiguadas en las fuentes— que se integran en el argumento novelesco, anulándose la distancia cronológica habitual entre mito y ficción y haciéndose coetáneos ambos componentes. Son los que podrían llamarse «episodios pseudomitológicos», porque son de origen ficcional, no tradicional (119). Tanto es así

que puede llegar a resultar grotesco o irónico. Y, como veremos en la *Arcadia* de Sidney, en la primera referencia a Diana, Dametas inventa un insulto y representa a la diosa con una peineta cuando, como se sabe, su auténtica representación consiste en un arco y una flecha, y una media luna sobre su cabeza.

Alguna vez el mito —siempre dentro de la *ampliación*— se introduce de forma más inextricable en la dinámica de la acción. Un caso especial ocurre en la *Diana* de Montemayor, concretamente en el relato de Felismena (libro II), quien refiere cuáles fueron las circunstancias de su nacimiento y las que motivaron su destino y carácter. Y todo ocurre tal y como el sueño pronostica. De modo que un proceso que parte de un hecho mítico es móvil parcial de la trama novelesca, y el mito sigue actuando sobre la trama, perdura y amplía sus consecuencias (120). En la *Arcadia*, Sidney con el mismo oráculo de Delfos y la actitud de Basilius respecto a su futuro ya está determinando lo que es el relato.

#### d) Ejemplificación

La *ejemplificación* mítica es muy frecuente en las novelas pastoriles, como en la poesía de tradición clásica, en general. Se trata de explicitar confrontación de personajes, actitudes o sucesos ficticios con otros de la mitología. En este caso, puede afirmarse que el mito está a disposición del relato. De este modo, en *Diana enamorada*, III, se alude a Hipólito y no a Baco; en la *Arcadia* de Lope, libro I, Belisarda, pastora de cisnes, es elegantemente comparada con Venus porque esas aves tiraban del carro de la diosa (120). Mientras que en la *Arcadia* de Sidney nos encontraremos con muchos ejemplos semejantes a estos. Veremos el poema de Alethes, en el primer libro, que con el ánimo de burlarse de la diosa Venus la considera casta para mostrar que Mopsa era libertina. Y el mismo Alethes, también en el primer libro, se servirá de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa. Igualmente, recordar que Musidorus será comparado con Ulises, Pyrocles con Hércules, Philoclea con Venus, Pamela con Aurora, y Miso con Plutón. Incluso algo tan curioso como que Basilius, ya comparado con Saturno, y su hija, Mopsa, serán asociados al mismo dios, Pan. Tampoco debo olvidar a Senicia porque pese a ser el nombre de una amazona inventada por Sidney, al darle la categoría de amazona, con sus atributos, sirve en ese uso metafórico que se quiere mostrar.

#### e) Denominación

Por último, por *denominación* se debe entender el proceso metonímico o metafórico por el que los nombres míticos sirven para designar realidades en la ficción novelesca. En este sentido, en la *Arcadia* de Sidney contamos con Aurora, Febo o Eolo. De hecho, a este respecto, debo aclarar que en muchos casos el poeta inglés nos presenta las metonimias mitológicas; de modo que en vez del viento se menciona a Eolo o en lugar del sol se habla de Febo (121).

Otro aspecto de especial importancia en el manejo de la mitología clásica es el de la subversión. Para ello sigo los puntos de vista de Paul. A. Miller en su aportación “Sidney, Petrarch, and Ovid, or Imitation as Subversion”<sup>186</sup>. Miller parte de tres cuestiones que considera fundamentales:

- 1) What remains to be asked is why and to what effect was this imitation employed?
- 2) What was to be gained or lost by the poet?
- 3) How did his use of imitation affect the construction of the lyric subject whose voice dominates the collection? (499).

Formuladas estas preguntas, admite que una verdadera respuesta, aunque sea parcial, requiere un análisis detallado tanto de la práctica imitativa de Sidney como de las condiciones históricas y personales que hicieron la práctica posible y necesaria. Esa respuesta es el objeto de este ensayo. A partir de ahí toma como referencia el hecho de que la secuencia soneto, desarrollada por Petrarca y practicada por Sidney, ofreció la ocasión para la creación de una más compleja y altamente auto-reflexiva subjetividad lírica que cualquiera había visto en la poesía de la Edad Media (499). A su entender, con la llegada del Renacimiento, sin embargo, el estado del asunto a tratar se abrió al cambio. Ya no eran los individuos vistos exclusivamente como ocupando una posición fija dentro de una jerarquía que no cambia, sino que ahora podrían comenzar a definirse en algo cercano a lo moderno. Es decir, como individuos complejos cuyo estado era determinado por sus acciones y atributos, no por un simple accidente de nacimiento o la voluntad inmutable de dios (500). Lo que le lleva a asegurar, sin la menor duda, que ni Sidney ni el resto de escritores tuvieron la posibilidad de crear y llenar un nuevo espacio ideológico para el ego poético y personal. Igualmente, Miller afirma que la poesía de



Sidney a menudo revela su alienación y un deseo inconsciente de escapar del sistema por el que trabajó para mantener (502).

Como es de entender, y pese a la importancia de lo dicho hasta ahora, llega el momento de abordar su visión respecto a la *imitatio*. A este respecto, conviene resaltar que “Sidney often uses imitation as a means of imparting a certain stability to an ego otherwise in danger either of being absorbed into one of the period’s competing discourses, or of simply being torn asunder” (503). De manera que la imitación y su legitimidad proporcionan a Sidney una forma de mediación entre las tendencias históricas e ideológicas contradictorias, mientras que preserva la aparente coherencia de su ego poético. Esa coherencia o estabilidad, sin embargo, es en gran parte un efecto que queda en la superficie, y para la propia poesía es a menudo, a pesar de sus mejores intenciones, subversivo, tanto en términos personales como políticos. De hecho, por lo general, es más subversivo cuando la retórica de la imitación está más claramente a la vista, sutilmente socava tanto la posición de sujeto de Sidney en la sociedad isabelina como la ideología que lo creó (503). En este contexto es también necesario reparar en la importancia de Ovidio y Petrarca, sobre todo porque:

Sidney, then, produces a synthetic work which, though difficult to trace to a single model, is easily recognizable as part of the larger Petrarchan-Ovidian tradition. And his use of that tradition serves throughout the collection both to provide thematic unity and to produce a complex set of dialogical relations between the individual poems. This intratextual cross-talk, moreover, subverts any attempt to establish a narrative capable of dictating the context in which the individual poems should be read and is part and parcel of the Petrarchan tradition (510).

Llegados a este punto, creo necesario admitir que considero que estamos ante un juego de apariencia y que no se trata tanto de la subversión petrarquista como la ovidiana, que realmente es una pose porque aunque dicen que Petrarca ha muerto y no les sirve, lo que hacen claramente es seguir a Petrarca. A este respecto, la subversión de Sidney en lo que concierne a la tradición petrarquista a través de juegos de palabras en sus aspectos más eróticos no era un acto puramente personal. De cualquier modo, fuera o no intencionado, también tenía implicaciones públicas y políticas (513). Cuando Sidney toma esta tradición y produce una serie de sonetos en los que muchos de los mismos tropos retóricos se utilizan en una tendencia que hace hincapié en sus aspectos sexuales y materiales, se proyecta a sí mismo no solo como poeta ovidiano, sino

---

<sup>186</sup> 1991: 499-522.

también como un rebelde ideológico. Porque en la construcción isabelina de la relación petrarquista era necesario que los amantes siguieran siendo ideales, y que evitaran una búsqueda demasiado lujuriosa del verdadero objeto de su deseo (514). Sin embargo, la brecha entre el significante y el significado no se puede salvar por completo. Por lo tanto, como señala Thomas Greene, en la forma más sofisticada de *imitatio* practicada por Petrarca, siempre hay un conflicto nunca resuelto entre dos mundos significantes, el pasado politeísta y el presente cristiano. En Petrarca, este problema quedó en última instancia sin resolver. Para muchos de los últimos humanistas poéticos, el equilibrio se desplaza decididamente hacia la historia, lo secular, y la mujer como objeto de deseo erótico y más que espiritual<sup>187</sup>. Un hecho que también nos muestra Miller.

Con estos mimbres estudio página por página la *Arcadia* y elaboro el corpus que me va a permitir el análisis y que con toda seguridad contiene ese elemento diferente, todo aquello que lo convierte en original y único. Por eso, fijando el pilar de mi estudio en el hecho de que el poeta inglés muestra claramente un uso personal del mito pese a que Sidney acude a la fuente clásica directa para sus referencias, dirijo el análisis a las propias referencias mitológicas en la *Arcadia* de Sidney, y en cómo emplea la mitología de acuerdo con sus ideas y sus objetivos. De ahí también la manera novedosa, por medio de apartados temáticos, que empleo en los capítulos en los que se abordan las deidades y las distintas criaturas (capítulos 6 y 7). Unos contenidos que no pueden basarse sino en el mito original. De manera que, de acuerdo con los tópicos que caracterizan a los dioses y a las criaturas en la mitología clásica, voy a ir catalogándolos en los lugares correspondientes, y al abordar cada uno de ellos voy a indicar los casos en los que se mantiene el mito o los ejemplos en los que Sidney aporta su originalidad y los altera. Es decir, puesto que estamos ante un estudio sobre referencias clásicas empleo el mito clásico, su significado o atributos, como el espejo en el que situar cada uno de ellos. Caso aparte ocupan aquellos paradigmas que se toman de la historia mítica, pero se presentan desprovistos de toda carga en este sentido, por lo que para ellos dedicaré la sección 7.10.

El análisis muestra que Sidney respeta en unas ocasiones el mito clásico, y en otras hace uso del mismo con el claro objeto de mostrar (incluso censurar) la realidad. Porque la mitología es un elemento que completa y permite alcanzar esa meta, tiene el poeta en sus manos la facultad de moralizar. Así es la mitología grecolatina y así se

---

<sup>187</sup> 1986: 46.

puede servir el poeta del material mitológico. Estamos, por tanto, ante la libertad creadora del autor que tiene en sus manos la posibilidad de incorporar frutos de su propia cosecha. Y lo hago con una metodología caracterizada, como he adelantado, por nutrirse (y confluir) de la utilización literaria de la mitología en los autores ingleses del Renacimiento, la relación de la mitología con la pastoral y las peculiaridades genéricas de esta, y las conexiones de la antigüedad clásica con los distintos periodos históricos. Fundamentalmente, porque es en esta aventura renacentista donde el poeta se familiariza con el antiguo legado mitológico que nos dejaron en herencia griegos y romanos (15).

Igualmente, llegados a este punto, quiero aclarar que, desde el capítulo 5 hasta las conclusiones, analizaré cada uno de los mitos que aparecen en la obra teniendo presentes estos aspectos, el carácter novedoso de mi proyecto y la convicción de que, con *Arcadia*, estoy ante una posibilidad excelente para reinterpretar al igual que hizo Sidney en sus versos. Y, en este contexto, nada mejor que por medio de los ámbitos mitológicos, las deidades y otras figuras mitológicas. Ya que, del mismo modo que Shakespeare asegura que somos meros actores con un papel que nos toca representar y cuya representación dura el tiempo que estamos en la escena, Sidney convierte a cada una de esas categorías, a la vez secciones en las que he estructurado esta tesis, en el medio para alcanzar su fin. De ahí que la forma que empleo para mostrar la hipótesis de esta tesis sean las mismas herramientas que el poeta inglés usa para su creación. Es decir, por esta razón, este trabajo se enfoca en el estudio de las referencias mitológicas clásicas en la *Arcadia* de Sidney. Son ellas la única manera de llegar al principio que llevó al poeta renacentista a escribir esta obra. Gracias a la gran variedad de significados que permiten los mitos y, sobre todo, a su carácter antagónico.

Para llegar a ello, para tal finalidad, he hecho y empleo, en todos los casos, un esquema en el que, junto con la descripción de la historia mitológica y la ubicación de la deidad en la obra, el lector tendrá a su alcance la interpretación que hago sobre el enfoque de Sidney en relación al mito original. Un autor que, al contrario de lo que aseguran, jamás se confunde<sup>188</sup> sino que tiene muy claro que tanto lo pastoral como el

---

<sup>188</sup> En este sentido, recuerdo a Samuel Johnson que en su obra dedicada a Shakespeare asegura que este no era el único vulnerador de la cronología ya que, al mismo tiempo, Sidney confundió la pastoral con los tiempos feudales, los días de inocencia y la seguridad, con los de turbulencia, violencia y la aventura. Véase, a este respecto, [https://archive.org/stream/johnsonshakesp00johnuoft/johnsonshakesp00johnuoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/johnsonshakesp00johnuoft/johnsonshakesp00johnuoft_djvu.txt)

periodo feudal le pueden ser de utilidad porque sabe muy bien lo que hace y lo que quiere conseguir con ello.

Particular atención voy a prestar en el análisis a la comparación de las referencias mitológicas de la *Arcadia* con las que Sidney aporta en otras de sus obras, especialmente en *Astrophil and Stella*. Aquí se puede ver que Astrophil, el joven enamorado cuyas cuitas, sentimientos y desasosiegos llenan esta composición, es un hombre pleno de amor, pero también y al mismo tiempo, tenemos en él a un espíritu preocupado por la esencia de la poesía, las claves de la creación literaria y los distintos recursos retóricos que se pueden emplear en este sentido. Sus posiciones a este respecto se reflejan en distintas partes de la obra, en las que se manifiesta abiertamente contrario a la utilización abusiva de la historia mitológica, a la artificialidad temática y a la hiperdecoración expresiva, además de otros criterios de la misma naturaleza, formando todo ello un credo literario personal que se desarrolla en los sonetos 1, 3, 6, 15, 28, 34, 40, 50, 55, 70 y 74, y que naturalmente hay que vincular a las posiciones de Sidney en este sentido. Como ilustración de este uso mimético y vacío, Astrophil pone a los escritores franceses de la *Pléiade*, que son los «daintie wits» que se mencionan en el arranque del soneto 3 y a los que el autor llega a conocer muy bien en su estancia parisina:

Let dainty wits cry on the sisters nine,  
That, bravely masked, their fancies may be told;  
Or Pindar's apes flaunt they in phrases fine,  
Enam'ling with pied flowers their thoughts of gold;  
Or else let them in statelier glory shine,  
Ennobling new-found tropes with problems old;  
Or with strange similes enrich each line,  
Of herbs or beasts, which Ind or Afric hold.  
For me, in sooth, no Muse but one I know;  
Phrases and problems from my reach do grow,  
And strange things cost too dear for my poor sprites.  
How then? even thus: in Stella's face I read  
What love and beauty be; then all my deed  
But copying is, what in her Nature writes<sup>189</sup>.

Estos poetas construían sus creaciones con los ingredientes de la erudición, los conocimientos mitológicos y la maestría formal, pero no las dotaban, siempre desde la perspectiva de nuestro joven y enamorado poeta, de la fuerza y la autenticidad que caracteriza lo experimentado y lo vivido por el escritor, por lo que quedan reducidas a

---

<sup>189</sup> SIDNEY 1962: 166.

un mero ejercicio literario, manifiestamente hueco, huérfano de emoción y, por lo tanto, carente de validez. De acuerdo con este punto de vista, estamos en este caso ante acabadas muestras de lo que no es poesía, porque los únicos versos que se pueden considerar verdaderos y auténticos son los que proceden de los sentimientos sinceros del que los escribe. Así pues, en este poemario se defiende una esencial e irrenunciable subordinación del mito a la experiencia y a la vida propia, pero ello no impide que en sus composiciones se haga una amplia utilización de este recurso.

He diseñado el estudio de esta manera porque principalmente deseo aportar un estudio cuya lectura y entendimiento sean cómodos y atractivos para cualquier lector e investigador, y extraigo tanto los seres y criaturas mitológicas como los mitos geográficos porque unos y otros tienen el mismo denominador común: el mito. Sin duda, el eje principal de muchas creaciones renacentistas. En el caso de la *Arcadia* de Sidney (definida por Henty Reynolds como un poema a pesar de su forma) debe quedar claro que esta logra la perfecta combinación de belleza natural, figuras simbólicas y preciosas, y sentimientos convencionales pero no carentes de sinceridad<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> BRADBROOK 1965: 57.



## LOS ÁMBITOS MITOLÓGICOS

Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbeta sì ripieno, chese le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno, vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura.

SANNAZARO

Los mitos antiguos están ligados a escenarios singulares, que destacan por su belleza y armonía, que en algunos casos poseen poderes especiales y que en otros son antros de tinieblas, tristeza y sufrimiento. Algunos son paraísos lejanos e inaccesibles, como los Campos Elíseos y el Jardín de las Hespérides, y otros son lugares de tormento y dolor, como el Tártaro. Otros son lugares donde habita la inspiración, como los montes Helicón y Parnaso; el primero, consagrado a Apolo y las Musas, contiene las fuentes Hipocrene y Aganipe y esta inspiraba a los que bebían de ella; el segundo es la morada mitológica de Apolo y las Musas y contiene la fuente Castalia y el célebre santuario de Delfos.

Todos estos lugares comparten características similares, al igual que los cinco ámbitos que abordo en este capítulo. Tienen en común que son los escenarios, pero no los protagonistas y, aunque pueda parecer que no tienen un gran valor, son sin duda necesarios en distintos aspectos y, en algunos casos, son manifiestamente fundamentales para la historia mítica. Esto es lo que hace que tengan su propia identidad, lo que les diferencia de otros elementos del cosmos mitológico, como las deidades. Es decir, al igual que los dioses y otras criaturas del mundo olímpico, sirven para proporcionar un mensaje específico, para aportar la carga del símbolo. Como puede verse, comparar estos ámbitos con otros elementos mitológicos como las deidades es emplear una balanza descompensada porque se ponen en ella elementos de distinta clase y no parece haber razón para decir que uno es mejor que otro. Es más, difícilmente un dios o un héroe podría ser protagonista de una hazaña sin que esta tuviera lugar en un espacio igualmente significativo. De ahí la relevancia de conocer el papel que juega la

geografía mítica y el uso que de ellos hace Sidney, que nos permite acercarnos a sus intenciones y sus objetivos. Nuestro autor sabía que los lugares mitológicos también ayudan a la construcción del relato y por esta razón se sirvió de ellos, porque cada uno de ellos, por sí mismo, es parte de la divinidad, del episodio que se relata y del mito.

Así vemos que la Arcadia, el primero de los ámbitos que se analizan, posee un valor lleno de significados en una Inglaterra ansiosa por respirar aire fresco y puro, por sentir la brisa procedente de un lugar diferente, soñado, deseado, que constituye la representación idealizada de lo que, desafortunadamente, no era la sociedad del momento; el Éstige o Estigia forma parte del sueño de Philisides y nos traslada a un escenario diametralmente opuesto al arcádico; el Olimpo es mencionado por Cleophila con el mismo sentido de admiración y orgullo que la añoranza con la que la Arcadia evoca a la Inglaterra de antaño; el Tempe también se relaciona con la Arcadia y la belleza de esta; ambos enclaves, el Olimpo y el Tempe, son lugares paradigmáticos que nos acercan a un contexto idílico y que conllevan, casi de manera intrínseca, una moraleja; y finalmente Troya, que, desde la *Ilíada* y un sinfín de leyendas, es acreedora de la más alta consideración y un escenario épico de gran singularidad. Todos estos ámbitos están asociados a valores como la belleza, la armonía, la estabilidad, la libertad y el orden, entre otros. De ahí su justificada presencia en este capítulo propio, en el que, coherentemente, se distingue la geografía mítica de las deidades, de manera que el lector pueda disfrutar de un estudio más cómodo y fluido, al tiempo que ordenado.

## 5.1 Arcadia

Como ya se ha adelantado, Arcadia es una provincia de la antigua Grecia que constituía la región central del Peloponeso. Su nombre procede del héroe mitológico Árcade, que repartió el reino de Arcadia entre él y sus dos hijos. Se trataba de una tierra cubierta de bosques espesos, en la que abundaban los osos; estaba poblada por pastores que adoraban al dios Pan, que era originario de Arcadia, y que llevaban una vida consagrada a la música y a la poesía. En Arcadia reinaban la felicidad y la paz en un ambiente idílico y la mitología griega cuenta con un gran número de figuras e historias que se relacionan con este lugar. Con el tiempo, Arcadia pasó a ser un paisaje convencional, un espacio utópico para los artistas y escritores occidentales<sup>191</sup>, y en este sentido, estoy plenamente de

---

<sup>191</sup> CHAUDHURI 1989; COOPER 1978; KENNEDY 1983; y TAYLER 1964.



acuerdo con Erwin Panofsky cuando afirma que la distancia creada por el Renacimiento despojó a la Antigüedad de realidad, que el mundo clásico dejó de ser posesión y amenaza a la vez, para convertirse en objeto de una nostalgia apasionada que halló expresión simbólica en la reaparición —al cabo de quince siglos— de esa visión encantadora que es la Arcadia<sup>192</sup>. No va a ser diferente en las letras inglesas. Como se sabe, el ambiente arcádico llena las doce églogas de *The Shepherd's Calendar* de Spenser, donde sigue los modelos de Teócrito, Virgilio y Mantuano y donde combina el mundo pastoral idealizado de los clásicos con la realidad cotidiana de los pastores ingleses y los engarza en una creación unitaria que consigue al proyectar sus propias ideas. La vida armónica y feliz de los pastores aparece en otros trabajos de Spenser, como en *Colin Clout's Come Home Again*, *Daphnaïda* y *Astrophel*. En los últimos años del siglo XVI, otros trabajos nos trasladan al escenario arcádico, como Marlowe en *The Passionate Shepherd to his Love* y Michael Drayton en *Daffodil*, *The Shepherd's Sirena* y *The Muses Elysium*. La tradición continúa en el siglo XVII, donde destaca Milton con *Lycidas*, entre otras creaciones. En lo que concierne a Sidney, vemos que le dedica particular atención a establecer los rasgos esenciales del escenario en el que transcurre su *Arcadia*<sup>193</sup> y lo hace desde las primeras líneas del primer libro:

Arcadia among all the provinces of Greece was ever had in singular reputation, partly for the sweetness of the air and other natural benefits, but principally for the moderate and well tempered minds of the people who (finding how true a contentation is gotten by following the course of nature, and how the shining title of glory, so much affected by other nations, doth indeed help little to the happiness of life) were the only people which, as by their justice and providence gave neither cause nor hope to their neighbours to annoy them, so were they not stirred with false praise to trouble others' quiet, thinking it a small reward for the wasting of their own lives in ravening that their posterity should long after say they had done so. Even the muses seemed to approve their good determination by choosing that country as their chiefest repairing place, and by bestowing their perfections so largely there that the very shepherds themselves had their fancies opened to so high conceits as the most learned of other nations have been long time since content both to borrow their names and imitate their cunning (4).

Como se puede ver estamos ante un espacio imaginario donde reinan la paz y la felicidad debido, sobre todo, al buen carácter de sus habitantes, en armonía con la

<sup>192</sup> 1988: 172. Véanse las referencias que sobre la Arcadia tiene Sannazaro, proemio, prosas 1, 4, 6, 7, 8, 10 y 12 (1982: 29, 31, 53, 68, 73, 82, 114, 120, 147, 149, 150, 161-162).

<sup>193</sup> Entre otros, véase KALSTONE 1963; MCCANLES 1989; MCCOY 1973; MARENCO 1969; STILLMAN 1985; y WORDEN 1996.

naturaleza<sup>194</sup> y lejos de toda ambición. Estamos, también, ante un ambiente idílico y bucólico al que las propias musas han dotado de todas las perfecciones que estas poseen; y también estamos ante una entidad política en la que los asuntos de Estado asumen gran importancia<sup>195</sup>. Según se observa, se trata de un contexto repleto de elementos británicos y sin duda un elogio y una clara descripción de la Inglaterra del momento<sup>196</sup>, único país sin guerra del norte de Europa a finales del siglo XVI<sup>197</sup> y enclave modélico que sirve de ejemplo para el resto de las naciones. En este sentido conviene tener en cuenta que en aquellos momentos el concepto que los ingleses tienen de su país es el más alto a todos los niveles, desde el poderío político y económico, hasta los campos de la cultura y de las letras, y por ello los autores de la época no dudan en anglicizar el *locus amoenus* de los clásicos, presentando a Inglaterra como un jardín arcádico, y en considerar el suelo británico como la más digna morada de los dioses de la antigüedad. Además del que se acaba de ver en el arranque de la *Arcadia* tenemos otro ejemplo de ello en el soneto 8 de *Astrophil and Stella*, donde se produce una interesante y significativa traslación del escenario mítico tradicional, un hecho que se fundamenta en razones de carácter histórico y político.

Love borne in Greece, of late fled from his native place,  
Forc'd by a tedious prooffe, that Turkish hardned hart,  
Is not fit marke to pierce with his fine pointed dart:  
And pleasd with our soft peace, staid here his flying race.  
But finding this North clymes do coldly him embrace,  
Not usde to frozen clips, he strave to find some part,  
Where with most ease and warmth he might employ this art<sup>198</sup>.

La realidad del momento se asoma en la clara alusión a la expansión del poderío otomano en el Mediterráneo en la segunda mitad del siglo XVI, que es la causa que,

<sup>194</sup> Véase LEVIN 1969 y DAVIDSON 1970. Igualmente, Simone DORANGEON 1979 contrasta el concepto de naturaleza en *Old Arcadia* con la común noción que aparece en muchas pastorales ortodoxas. Concluye que mientras la actitud de Sidney hacia la naturaleza como un principio de juicio moral permanece constante, su actitud hacia la naturaleza como el mundo físico varía enormemente.

<sup>195</sup> STILLMAN 1986: 68.

<sup>196</sup> Véase MANLEY 1991.

<sup>197</sup> Véase DANBY 1964: 17: "We are at the beginning of the modern age. New economic relations are developing within the field of literature. Elizabeth's reign launched the modern entertainment business. The public theatres initiated a minor economic revolution. Drama, in the first instance, was not 'poetry' or even 'literature'. And its patron was a 'public'. So the economy typical of the conditions in which Shakespeare, for example, wrote can best be described as 'mixed'. Shakespeare's own work indicates the mixture: the *Sonnets*, *Venus and Adonis*, and *Lucrece* on the one hand and the plays on the other; Southampton, and the audience of the *Globe*. In this respect as in other Shakespeare belongs to a period transitional between two worlds" (DANBY 1964: 16). Y lo mismo que se dice de Shakespeare se puede aplicar a Sidney porque ambos "are somehow members of the same moral community".

<sup>198</sup> 1962: 168.

siguiendo el discurso poético, obliga al dios niño a dejar Grecia; y junto a esto tenemos el nuevo escenario al que llega el dios niño, tras verse forzado a dejar su residencia de siempre. Cupido, tal y como se refleja, reside ahora en una nueva tierra de clima frío, pero que disfruta de paz y armonía social, con lo que estamos, obviamente, ante una referencia a Inglaterra y al equilibrio que este país conoce durante el reinado de Isabel.

En este escenario singular se enmarcan las figuras del duque Basilius, máxima autoridad de Arcadia, de su esposa, Gynecia, y de sus dos hijas, Pamela y, la más joven, Philoclea. También es el lugar al que llegan los dos héroes, Pyrocles y Musidorus. Veamos con algo de detalle algunas de las características que Sidney asigna a su Arcadia, descrita como el reino de la naturaleza, la morada de la paz y la armonía y la cuna del orden y la ley, y que se articula en torno a dos ámbitos: de una parte, el entorno urbano de Mantinea, donde la vida y la actividad es la propia de una población de relevancia, cabeza política del país y residencia oficial del monarca; y de otra parte, el ámbito rural, donde los pastores ven pasar los días en la tranquilidad y la felicidad de sus ocupaciones y sus pasatiempos.

#### a) El reino de la naturaleza

Una de las características del país es la exuberante naturaleza, la profusión de vegetación y la belleza del paisaje. Una referencia interesante en este sentido la tenemos en el primer libro, en la descripción que hace Pyrocles para convencer a su primo de quedarse en el país:

Do you not see how everything conspires together to make this place a heavenly dwelling? Do you not see the grass, how in colour they excel the emeralds, everyone striving to pass his fellow—and yet they are all kept in an equal height? And see you not the rest of all these beautiful flowers, each of which would require a man's wit to know, and his life to express? Do not these stately trees seem to maintain their flourishing old age with the only happiness of their seat, being clothed with a continual spring because no beauty here should ever fade? Doth not the air breathe health, which the birds, delightful both to the ear and eye, do daily solemnize with the sweet concert of their voices? Is not every echo here a perfect music? And these fresh and delightful brooks, how slowly they slide away, as loath to leave the company of so many things united in perfection! And with how sweet a murmur they lament their forced departure! (14).

Como se puede ver, Pyrocles enumera todas las magnificencias naturales del país: la hierba, las flores, los árboles, el aire, los pájaros, los arroyos, los sonidos, y

todas ellas superan, en la visión del ahora príncipe enamorado, cualquier referencia. Sin duda alguna Pyrocles idealiza Arcadia de forma excesiva por ser el espacio en el que se encuentra su amada; tanto es así, que atribuye el esplendor de la región a la presencia de una diosa, manifestando veladamente la presencia de Philoclea. Frente a esta visión se encuentra la paralela y más real del primer Musidorus, que ve las bellezas de Arcadia, pero no en el grado de considerarla la morada celestial que describe su primo. Más adelante, al comienzo del libro tercero, los dos héroes vuelven a este mismo lugar, pero ya no hay dos apreciaciones distintas, sino solo una, porque ambos, enamorados, se encuentran en la misma situación<sup>199</sup>; ahora es un lugar de encuentro, no de disensiones. De todas formas, enamoramientos aparte, la belleza singular y la destacada profusión de la naturaleza arcadia es un hecho y por ello cualquier lugar del país, en especial de la zona en la que ahora habitan los duques y las princesas, con la sola compañía de un reducido número de sirvientes, es un enclave privilegiado por la naturaleza, como es el caso del lugar, cercano a la residencia rural de Basilius, en el que los pastores celebran sus divertimentos y hacen sus églogas:

It was, indeed, a place of great delight, for through the midst of it there ran a sweet brook which did both hold the eye open with her beautiful streams and close the eye with the sweet purling noise it made upon the pebble-stones it ran over; the meadow itself yielding so liberally all sorts of lowers that it seemed to nourish a contention betwixt the colour and the smell whether in his kind were the more delightful. Round about the meadow, as it had been to enclose a theatre, grew all such sorts of trees as either excellency of fruit, stateliness of growth, continual greenness, or poetical fancies have made at any time famous. In most part of which trees there had been framed by art such pleasant arbours that it became a gallery aloft, from one tree to the other, almost round about, which below yielded a perfect shadow, in those hot countries counted a great pleasure (41-42).

Este ambiente idílico y esta perfección natural también los encontramos en otros pasajes, como ocurre en el tercer libro, cuando Musidorus y Pamela se escapan y llegan a un bosque de gran belleza que, por momentos, recuerda al que habitan Oberon y Titania en *A Midsummer Night`s Dream*:

---

<sup>199</sup> “The next day, which followed a night full of passions, and yet brought in himself new matter to increase them (time upon time still adding growth to a well-rooted inclination), while the duke in the afternoon time was busy about Apollo’s rites, Cleophila (to whom the not-enjoying her dear friend Dorus had been one of her burdensous griefs) took hold of this opportunity, and calling her beloved cousin with her, went to the same place where first she had revealed unto him her enclosed passion and was by him (as you may remember) with a friendly sharpness reprehended. There, sitting down among the sweet flowers (whereof that country was very plentiful) under the pleasant shade of a broad-leaved sycamore...” (148).

In such delightful discourses kept they on their journey, maintaining their hearts in that right harmony of affection which doth interchangeably deliver each to other the secret workings of their souls, till with the unused travel the princess being weary, they lighted down in a fair thick wood which did entice them with the pleasantness of it to take their rest there. It was all of pine trees, whose broad heads meeting together yielded a perfect shade to the ground, where their bodies gave a spacious and pleasant room to walk in. They were set in so perfect an order that every way the eye being full, yet no way was stopped; and even in the midst of them were there many sweet springs which did loose themselves upon the face of the earth. Here Musidorus drew out such provision of fruits and other cates as he had brought for that day's repast, and laid it down upon the fair carpet of the green grass. But Pamela had much more pleasure to walk under those trees, making in their barks pretty knots which tied together the names of Musidorus and Pamela, sometimes intermixedly changing them to Pamedorus and Musimela, with twenty other flowers of her travailing fancies, which had bound themselves to a greater restraint than they could without much pain well endure (173-174).

A estos lugares se pueden añadir otros, como la cueva a la que se retira la amazona<sup>200</sup>, también con las mismas características. Como es de esperar, el diseño que se hace de la naturaleza y del escenario en el que los hechos de la obra tienen lugar no es gratuito y responde a un propósito. Para Sidney, como apunta Bradbrook, “the poet was the gardener of Nature, improving her by his art, but always with the aim of working upon the auditory”<sup>201</sup>. Pero sin duda alguna se trata de un diseño personal y que establece diferencias con otras pinturas, como la de Sannazaro. Como ya he señalado, Sannazaro añade vegetación y la describe con detalle; mientras que Sidney, por su parte, es más escueto porque lo que quiere es introducir más el paisaje inglés y britanizar la Arcadia.

Uno de los rasgos del medio arcádico es la relación de identidad y de mimesis que se da entre los elementos de la naturaleza y los habitantes. Así vemos que la naturaleza exultante acompaña las alegrías de los pastores, como ocurre a propósito de la boda de Lalus y Kala, pero también se hace eco de las penas de los arcadios y se entristece con la muerte de Basilius. Por eso Agelastus se dirige en su elegía a los distintos elementos de la naturaleza para que sean parte del lamento general; a los árboles les pide que, a través de sus porosas cortezas, reciban sus lamentos y que las

---

<sup>200</sup> “But being come even near the lodge, she saw the mouth of a cave, made as it should seem by nature in despite of art, so fitly did the rich growing marble serve to beautify the vault of the first entry. Underfoot the ground seemed mineral, yielding such a glistering show of gold in it as, they say, the river Tagus carries in his sandy bed. The cave framed out into many goodly spacious rooms, even such as the self-liking men have with long and learned delicacy found out the most easeful. There ran through it a little sweet river which had left the face of the earth to drown herself for a small way in this dark, but pleasant, mansion. The very first show of the place enticed the melancholy mind of Cleophila to yield herself over there to the flood of her own thoughts. And therefore, sitting down in the first entry of the cave's mouth, with a song she had lately made she gave doleful way to her bitter affects” (157).

<sup>201</sup> 1965: 36.

ramas retengan y expliciten de alguna forma su pena y sus tristes palabras; de manera especial se dirige a un árbol, el de la mirra, que es el que mejor expresa la desgracia; por eso Agelastus se dirige también a la tierra y le pide que se cubra con la negrura de los cuervos, que desaparezcan el oro y los diamantes que la tierra guarda en sus entrañas, y que las flores adquieran todas el color negro del luto.

Otro ejemplo de la identidad entre la naturaleza y los habitantes lo tenemos en la relevancia que se le adjudica a los árboles y a los bosques. La soledad del bosque trae numerosos beneficios. Dorus bendice los bosques por la soledad porque en ellos el hombre puede liberar su mente y reflexionar de la mejor manera; en los bosques, los sentidos observan el curso natural del cielo y los pensamientos sabios observan al creador. Veamos los versos en los que Dorus señala la importancia de los árboles y cómo estos le ayudan de múltiples formas a superar los momentos bajos y a recuperar el equilibrio:

Better yet do I live, that though by my thoughts I be plunged  
Into my life's bondage, yet may disburden a passion  
(Oppressed with ruinous conceits) by the help of an outcry:  
Not limited to a whisp'ring note, the lament of a courtier,  
But sometimes to the woods, sometimes to the heavens, do decipher,  
With bold clamour unheard, unmarked, what I seek, what I suffer:  
And when I meet these trees, in the earth's fair lively clothed,  
Ease I do feel (such ease as falls to one wholly diseased)  
For that I find in them part of my estate represented.  
Laurel shows what I seek, by the myrrh is showed how I seek it,  
Olive paints me the peace that I must aspire to by conquest:  
Myrtle makes my request, my request is crowned with a willow.  
Cypress promiseth help, but a help where comes no recomfort.  
Sweet juniper saith this, though I burn, yet I burn in a sweet fire.  
Yew doth make me bethink what kind of bow the boy holdeth  
Which shoots strongly without any noise and deadly without smart.  
Fir trees great and green, fixed on a high hill but a barren,  
Like to my noble thoughts, still new, well placed, to me fruitless.  
Fig that yields most pleasant fruit, his shadow is hurtful,  
Thus be her gifts most sweet, thus more danger to be near her,  
But in a palm when I mark how he doth rise under a burden,  
And may I not (say I then) get up though griefs be so weighty?  
Pine is a mast to a ship, to my ship shall hope for a mast serve?  
Pine is high, hope is as high; sharp-leaved, sharp yet be my hope's buds.  
Elm embraced by a vine, embracing fancy reviveth.  
Poplar changeth his hue from a rising sun to a setting:  
Thus to my sun do I yield, such looks her beams do afford me.  
Old aged oak cut down, of new works serves to the building:  
So my desires, by my fear cut down, be the frames of her honour.  
Ash makes spears which shields do resist, her force no repulse takes:  
Palms do rejoice to be joined by the match of a male to a female,  
And shall sensive things be so senseless as to resist sense?

Thus be my thoughts dispersed, thus thinking nurseth a thinking,  
 Thus both trees and each thing else be the books of a fancy.  
 But to the cedar, queen of woods, when I lift my beteared eyes,  
 Then do I shape to myself that form which reigns so within me,  
 And think there she do dwell and hear what plaints I do utter:  
 When that noble top doth nod, I believe she salutes me;  
 When by the wind it maketh a noise, I do think she doth answer.  
 Then kneeling to the ground, oft thus do I speak to that image:  
 ‘Only jewel, O only jewel, which only deservest  
 That men’s hearts be thy seat and endless fame be thy servant,  
 O descend for a while from this great height to behold me,  
 But naught else do behold (else is naught worth the beholding)  
 Save what a work by thyself is wrought: and since I am altered  
 Thus by thy work, disdain not that which is by thyself done.  
 In mean caves oft treasure abides, to an hostry a king comes.  
 And so behind foul clouds full oft fair stars do lie hidden’ (76-77, vv. 107-154).

b) La tierra de los pastores

Es otro de los elementos convencionales esenciales. Todo en Arcadia gira en torno a la vida y las actividades de los pastores. Son muy numerosas las referencias que se dan sobre las labores propias del cuidado del ganado, que es la economía fundamental del país. Hay numerosos pasajes que son ilustrativos de la actividad diaria de los pastores y Sidney le dedica mucha atención a este aspecto. Como ejemplo quiero citar el pasaje en el que se produce el ataque de la osa y Dorus se encuentra en una colina cercana, cuidando las ovejas junto a otros pastores (109, vv. 1-9). Él se encuentra debajo de los árboles para defenderse del sol, vigila el ganado y aprovecha para progresar en su manejo de la flauta y también canta:

Feed on my sheep; my charge, my comfort, feed;  
 With sun’s approach your pasture fertile grows,  
 O only sun that such a fruit can breed.

Feed on my sheep, your fair sweet feeding flows,  
 Each flow’r, each herb, doth to your service yield,  
 O blessed sun whence all this blessing goes.

Feed on my sheep, possess your fruitful field,  
 No wolves dare howl, no murrain can prevail,  
 And from the storms our sweetest sun will shield.

Además, los pastores de Arcadia no son como el resto de los pastores, pues son dueños de sus propios rebaños y la calma de la que se rodean estos atrae a mucha gente de distintos países, sobre todo a los que, presa de la melancolía, desean alejarse del mundanal ruido. Otro apartado interesante de la identidad de los pastores tiene que ver

con los divertimentos y los pasatiempos. Sabemos que, de todos los pasatiempos que tienen para ejercitar su mente y su cuerpo, el que más les gusta es el de las églogas. Compuestas por una pluma ingeniosa y abarcando temas diversos, las églogas de los pastores de Arcadia superan a cualquier otra nación, ya que las practican desde su niñez.

c) La morada de la paz y la armonía

Todo es equilibrio y concordia en Arcadia. La vida transcurre sin sobresaltos, en una sucesión pacífica de los trabajos y los días. Esta concordia se puede ver en distintos niveles, como es el caso de la celebración de la boda de Lalus y Kala. Todos los miembros de la comunidad acuden<sup>202</sup>. El contrapunto de la pacífica Arcadia es el mundo exterior. Un ejemplo ilustrativo lo tenemos en el mundo violento de Otanes, en la crueldad de Artaxia, en la cobardía de Antiphilus.

Sin embargo, no todo es equilibrio y perfección en Arcadia; también en el paraíso arcádico hay espacio para el mal y un buen ejemplo lo tenemos en el falso Timautus. El narrador describe a Timautus, el mayor enemigo de Philanax, como un hombre de mediana edad, extremadamente ambicioso, vengativo, con una inteligencia encomiable, y astuto para conseguir favores. Es, en suma, un hombre que puede ser tan malo y aprovechado como se le antoje. En cuanto a la virtud, para él no es más que un nombre aprendido en la escuela:

As for virtue, he counted it but a school name. He even at the first assembling together, finding the great stroke Philanax carried among the people, thought it his readiest way of ambition to join with him; which, though his pride did hardly brook, yet the other vice, carrying with it a more apparent object, prevailed over the weaker, so that (with those liberal protestations of friendship which men that care not for their word are wont to bestow) he offered unto him the choice in marriage of either the sisters, so he would

---

<sup>202</sup> “Lalus’s marriage time once known, there needed no inviting of the neighbours in that valley; for so well was Lalus beloved that they were all ready to do him credit. Neither yet came they like harpies to devour him, but one brought a fat pig, the other a tender kid, a third a great goose; as for cheese, milk and butter were the gossips’ presents. Thither came of stranger shepherds only the melancholy Philisides; for the virtuous Coredens had long since left off all joyful solemnities, and as for Strephon and Klaius, they had lost their mistress, which put them into such extreme sorrows as they could scarcely abide the light of the day, much less the eyes of men. But of the Arcadian-born shepherds, thither came good old Geron, young Histor (though unwilling), and upright Dicus, merry Pas, and jolly Nico; as for Dametas, they durst not presume, his pride was such, to invite him; and Dorus they found might not be spared. And there under a bower was made of boughs (for Lalus’s house was not able to receive them), they were entertained with hearty welcome, and every one placed according to his age. The women (for such was the manner of that country) kept together to make good cheer among themselves, from which otherwise a certain painful modesty restrains them. And there might the sadder matrons give good counsel to Kala who, poor soul, wept for fear of that she desired. But among the shepherds was all honest liberty; no fear of dangerous telltales (who hunt greater preys), nor indeed minds in them to give telltales any occasion, but one questioning with another of the manuring his ground, and governing his flock” (212-213).



likewise help him to the other, and make such a partition of the Arcadian state, wishing him that, since he loved his master because he was his master (which showed the love began in himself), he should rather, now occasion was presented, seek his own good substantially than affect the smoke of a glory by showing an untimely fidelity to him that could not reward it, and have all the fruit he should get in men's opinions; which would be as diverse, as many, few agreeing to yield him due praise of his true heart (279).

Como podemos ver, el narrador cuenta que la primera vez que la nobleza de Arcadia se reunió a raíz de la muerte del duque, Timautus se dio cuenta de la buena impresión que Philanax causaba en la gente y decidió unirse a él; alegando una falsa amistad, Timautus le ofreció a Philanax la oportunidad de casarse con una de las dos princesas, diciéndole que lo ayudaría y que él mismo se casaría con aquella que él no escogiera, pues, de esta forma, el gobierno de Arcadia quedaría dividido; también le dijo que, puesto que lo tenía en consideración, buscaba su bien y no mostrar su fidelidad al duque, quien ya no podía recompensarlo. Pero Philanax, que no se dejaba llevar por la vanidad, desechó la oferta de Timautus y le respondió de forma tan autoritaria que este pasó a odiar a aquel a quien le había profesado una falsa amistad.

d) La cuna del orden, la ley y la libertad

Estamos ante una sociedad estructurada en torno al poder del monarca y la lealtad de los ciudadanos; de ahí los lamentos de los súbditos por la muerte de Basilius y cómo elogian su figura y su gobierno. En el cuarto libro, algunos pastores recuerdan la nobleza del nacimiento del duque, que era una continuación de la de sus ancestros; otros pastores recuerdan su figura que, aunque no era excelente, con su muerte se exalta; otros, su pacífico gobierno, que era lo que más agradaba a los hombres decididos a vivir su propia vida; otros, su liberalidad, que, aunque no afectaba a todos los hombres, se consideraba una gran virtud. Algunos pastores mencionan la grandeza de su poder, que se vio aumentada con la compasión que provoca su muerte, y todos ellos coinciden en su bondad, su justicia y su caridad, llamándolo el padre del pueblo y la vida de Arcadia. Mientras esto dicen, los pastores dan vueltas alrededor del duque, desgarrándose sus barbas y sus ropas; algunos de ellos imploran al cielo, otros inventan lamentos; muchos de ellos juran suicidarse el día de sus funerales. Finalmente, después de que todos han alabado al duque y llorado su muerte, los pastores desean que Agelastus entone una queja universal para una desgracia universal como la de ellos. Agelastus es un pastor que destaca entre todos los demás por sus dotes poéticas y por su austera tristeza, y

parece un senador ateniense convertido en pastor arcadio (246). En sus versos, Agelastus dice que, dado que el lamento es el brote de la tristeza, la tristeza es discípula del infortunio y el infortunio equivale al daño público, la muerte del duque ha hecho nuestro daño público, nos inclinamos hacia la tristeza y la pena sella el lamento. No hay motivo para hacer callar nuestras voces del lamento, pues con ellas el corazón da cobijo a la tristeza y la naturaleza parece añadir su fuerza al golpe de la fortuna, eligiendo este teatro público donde deja sus trofeos en honor al dolor.

El cuarto conjunto de églogas también nos trae otra referencia en el mismo sentido. Los pastores, viendo que la revuelta en la que se ve envuelta Arcadia no va con ellos y que sus corazones tranquilos no se ajustan a tales asuntos, se retiran de la multitud y se dirigen hacia el lado oeste de una colina desde la que se divisan muchas de las bellezas de Arcadia. Allí Geron pone palabras a lo que todos sienten:

And there, looking upon the sun's as then declining race, the poor men sat pensive of their present miseries, as if they found a wearisomeness of their woeful words; till at last good old Geron (who as he had longest tasted the benefits of Basilius's government so seemed to have a special feeling of the present loss), wiping his eyes and long white beard bedewed with great drops of tears, began in this sort to complain:

'Alas, poor sheep', said he, 'which hitherto have enjoyed your fruitful pasture in such quietness as your wool, among other things, hath made this country famous, your best days are now passed. Now must you become the victual of an army, and perchance an army of foreign enemies. You are now not only to fear home wolves but alien lions; now, I say, now that Basilius, our right Basilius is deceased. Alas, sweet pastures, shall soldiers that know not how to use you possess you? Shall they that cannot speak Arcadian language be lords over your shepherds? For, alas, with good cause may we look for any evil, since Basilius our only strength is taken from us.'

To that all the other shepherds present uttered pitiful voices, especially the very born Arcadians (284).

Geron, que siendo mayor ha disfrutado de los beneficios del gobierno de Basilius por más tiempo y siente su pérdida más que los demás, secando sus ojos y su barba de las lágrimas, comienza a lamentarse. Geron se dirige a las ovejas y se apiada de ellas porque hasta entonces habían gozado de buenos pastos en tranquilidad, dando fama al país, y ahora estos buenos tiempos han acabado. Ahora que el bueno de Basilius ha muerto, las ovejas serán las vituallas de un ejército, y es posible que de un ejército de enemigos foráneos; no solo tendrán que temer a los lobos, sino también a leones desconocidos. Geron se pregunta cómo es posible que los soldados que no entienden de rebaños usen a las ovejas y que los que no hablan la lengua de Arcadia sean sus amos. El pastor concluye diciendo que todos ellos hacen bien en esperar lo peor, dado que

Basilus se ha llevado la única fuerza que tenían. Los pastores naturales de Arcadia se unen a los lamentos de Geron. El resto, aunque son movidos por la compasión, siendo Basilus un duque que había dado cobijo a sus congojas y había repartido justicia de forma equitativa, no sienten tanta pena como los pastores arcadianos y aprovechan la ocasión para pensar en sus propias penas.

La comunidad se desestabiliza a raíz de la muerte de Basilus y el conflicto político que esto ocasiona. Y es que, Arcadia no solo es lo que Pyrocles muestra como lugar caracterizado por su belleza natural, sino que también se trata de un entorno en el que predomina el orden, el imperio de la ley:

Then, having presently given order for the bringing from Mantinea a great number of tents for the receipt of the principal Arcadians, the manner of that country being that where the prince died there should be order taken for the country's government, and in the place any murder was committed the judgement should be given there before the body was buried, both concurring in this matter and already great part of the nobility being arrived, he delivered the duchess to a gentleman of great trust (250).

Unas líneas después volvemos a encontrar una nueva referencia. Estamos en el pasaje en el que Pyrocles se percata de que ha sido descubierto, y recuerda las crueles leyes de Arcadia, que condenan a muerte, sin excepción, al que yaciera con otra persona sin estar casado, y considera que los duques pueden odiar a su hija al ver que él ha yacido con ella. Viendo que tanto él como Philoclea se encuentran encerrados y de camino a la muerte, Pyrocles contempla a su amada, que duerme inocentemente sin saber los peligros que la esperan, y su astucia, fortalecida por su virtuoso amor, le hace ver la condición en la que se encuentra:

But when he assuredly perceived all his action with the lady Philoclea was fully discovered, remembering withal the cruelty of the Arcadian laws which, without exception, did condemn all to death who were found in act of marriage without solemnity of marriage, assuring himself, besides the law, that the duke and duchess would use so much more hate against their daughter as they had found themselves sotted by him in the pursuit of their love; lastly, seeing they were not only in the way of death but fitly engaged for death, looking with a hearty grief upon the honour of love, the fellowless Philoclea (whose innocent soul now enjoying his own goodness did little know the danger of his ever fair, then sleeping, harbour), his excellent wit, strengthened with virtue but guided by love, had soon described to himself a perfect vision of their present condition (251).

Habiéndose dado perfecta cuenta de su infortunio, Pyrocles siente que su

principal y, en verdad, única inquietud es cómo salvar a Philoclea. Se da cuenta de que su desafortunado plan va a conducir a una criatura inocente a la muerte; ve que el débil juicio de los hombres condenaría a muerte la falta de Philoclea, cuando ella, en realidad, nunca ha roto los lazos de su virtud.

Solo unas líneas después tenemos otra referencia en el mismo sentido, otro claro ejemplo de que la Arcadia, además de ser ese lugar de belleza natural que muestra Pyrocles, es un entorno caracterizado por el orden y el imperio de la ley. A este respecto, vemos que Philanax le dice a Philoclea que debe atenerse a las crueles leyes del país. La conciencia de la joven está limpia, pues jamás ha deseado que a su padre le ocurra algo malo y piensa que, si se toma las cosas con calma, pensará que su decisión de casarse con Pyrocles no es desafortunada. Philanax lee los pensamientos de Philoclea y le resulta imposible creer que en sus ojos haya engaño; avergonzado, le pregunta por qué le hace pensar que ella no ha conspirado contra la huida de Pamela y la muerte de su padre. Al escuchar estas últimas palabras, Philoclea da un grito de dolor y su rostro muestra claramente que su corazón está lejos de consentir semejante acto. La joven se considera doblemente destrozada, abandona todas sus esperanzas y se lamenta de no haber estado junto a él en sus últimos momentos de vida. Philanax siente que Philoclea es tan sincera que la absuelve del asesinato de su padre y a punto habría estado de unirse a sus lamentos, de no ser porque recuerda que el Estado y el castigo de los asesinos del duque son su responsabilidad; le dice, entonces, a Philoclea que él no puede hacer nada sin los jueces de Arcadia y que no sabe lo que decidirán hacer con ella:

But remembering him that the burden of the state and punishment of his master's murderers lay all upon him: 'Well,' said he, 'madam, I can do nothing without all the states of Arcadia. What they will determine of you, I know not; for my part your speeches would much prevail with me, but that I find not how to excuse your giving over your body to him that for the last proof of his treason lent his garments to disguise your miserable mother in the most vile fact she hath committed. Hard surely it will be to separate your causes, with whom you have so nearly joined yourself' (264).

Otra característica esencial de la comunidad política de Arcadia es la existencia y el goce de la libertad. Todo ello se puede comprobar cuando Musidorus les pide a los villanos que consideren la posibilidad de lograr su propósito por mejores medios (274), pues siempre es mejor no tener la necesidad de ser perdonando que disfrutar del perdón; el perdón conlleva la certeza de que se te ha perdonado la vida, pero también lleva consigo un toque de muerte merecida. Este hecho, unido al peligro que corren los

villanos al tener prisionera a Pamela, que es la heredera del trono y puede querer vengarse, estará siempre presente en sus mentes; las personas honestas despreciarán su compañía y sus hijos adquirirán una mala reputación. En consecuencia, Musidorus les pide a los villanos que cambien la dirección de su ruta y custodien a Pamela hasta el lugar donde se dirigía, asegurándoles que, con ello, aumentarán su fortuna, pues se dirigen a un país tan rico como Arcadia, con la misma lengua y las mismas costumbres, y donde serán bien recibidos y recompensados. Si abandonan Arcadia, los villanos se verán recompensados por no haber hecho nada malo, pero, si se quedan, el servicio que hagan al rey se verá disminuido por haberse rebelado primeramente ante él. Musidorus, con la intención de convencer a los villanos, les dice que el país al que se dirige Pamela está lleno de riquezas y de placeres y que, estando allí, no se verán obligados a suplicar piedad por algo que no han hecho; de todos los arcadianos, solo ellos serán elogiados por haberse mantenido firmes en su intento de liberar Arcadia de las manos del duque:

You only, of all the Arcadians, shall have the praise in continuing in your late valiant attempt, and not basely be brought under a halter for seeking the liberty of Arcadia? (274).

Las palabras de Musidorus causan un buen efecto en los villanos; guiados, sobre todo, por los beneficios que pueden sacar huyendo de Arcadia, comienzan a considerar la idea.

Nuevamente, en este caso en las páginas iniciales del libro quinto, encuentro la búsqueda de la libertad como tema relevante de la Arcadia ya que se alude a los arcadianos, a las leyes, costumbres y libertades del lugar:

But well he found that who is too busy in the foundation of a house may pull the building about his ears; for the people, already tired with their own divisions (of which his clampering had been a principal nurse), and beginning now to espy a haven of rest, hated anything that should hinder them from it. And so asked one another whether this were not he whose evil tongue no man could scape; whether it were not Timautus that made the first mutinous oration to strengthen the troubles; whether Timautus, without their consent, had not gone about to deliver Gynecia. And thus inflaming one another against him, they threw him out of the assembly, and after pursued him with stones and staves; so that, with loss of one of his eyes, sore wounded and beaten, he was fain to fly to Philanax's feet for the succour of his life—giving a true lesson that vice itself is forced to seek the sanctuary of virtue. For Philanax, who hated his evil but not his person, and knew that a just punishment might by the manner be unjustly done, remembering withal that, although herein the people's rage might have hit right enough, yet if it were nourished in this, no man knew to what extremities it might extend itself, with earnest dealing and employing the uttermost of his authority, he did protect the trembling Timautus. And then having taken a general oath that they should,

in the nonage of the princess, or till these things were settled, yield full obedience to Euarchus, so far as were not prejudicial to the laws, customs, and liberties of Arcadia; and having taken a particular oath of Sympathus that the prisoners should be kept close, without conference to any man, he himself, honourably accompanied with a great number of torches, went to the king Euarchus, whom he found taking his rest under a tree with no more affected pomps than as a man that knew, howsoever he was exalted, the beginning and end of his body was earth (308).

## 5.2 Olimpo

Encontramos la única referencia al Olimpo<sup>203</sup> en el primer conjunto de églogas, dentro de la composición que hacen Dorus y Cleophila. Dorus expresa la despreocupación que se tiene por los pastores, señalando que sus flautas testifican sus penas, pero que no hay nadie que las escuche y se conmueva. Seguidamente, en su descripción, Cleophila alude a la grandeza del monte Olimpo:

First shall fertile grounds not yield increase of a good seed;  
 First the rivers shall cease to repay their floods to the ocean;  
 First may a trusty greyhound transform himself to a tiger;  
 First shall virtue be vice, and beauty be counted a blemish,  
 Ere that I leave with song of praise her praise to solemnize,  
 Her praise, whence to the world all praise had his only beginning:  
 But yet well I do find each man most wise in his own case.  
 None can speak of a wound with skill, if he have not a wound felt.  
 Great to thee my estate seems, thy estate is blest by my judgement:  
 And yet neither of us great or blest deemeth his own self.  
 For yet (weigh this, alas!) great is not great to a greater.  
 What judge you doth a hillock show by the lofty Olympus?  
 Such this small greatness doth seem compared to the greatest.  
 When cedars to the ground be oppressed by the weight of an emmet,  
 Or when a rich ruby's just price be the worth of a walnut,  
 Or to the sun for wonders seem small sparks of a candle:  
 Then by my high cedar, rich ruby, and only shining sun,  
 Virtue, richness, beauties of mine shall great be reputed.  
 O no, no, hardy shepherd, worth can never enter a title,  
 Where proofs justly do teach, thus matched, such worth to be naught worth.  
 Let not a puppet abuse thy sprite, kings' crowns do not help them  
 From the cruel headache, nor shoes of gold do the gout heal,  
 And precious couches full oft are shaken with a fever.  
 If then a bodily evil in a bodily gloss be not hidden,  
 Shall such morning dews be an ease to the heat of a love's fire? (75-76, vv. 64-88)

<sup>203</sup> Spenser trae referencias del Olimpo en *The Faerie Queene*, 3.7.41; y *The Ruines of Rome*, 2. También las vemos en *Troilus and Cressida*, II, 3; *Coriolanus*, V, 3; *Julius Caesar*, III, 1, IV, 3; *Titus Andronicus*, II, 1; *Hamlet*, V, 1; y *Othello*, II, 1. Marlowe lo menciona en *Doctor Faustus*, III, 1. En Jonson viene en *Cynthia's Revels*, I, 1, 218; *Sejanus*, V, 1, 112, 254; y *The Poetaster*, IV, 3, 456. Véase LOTSPEICH 1932: 93; WHITMAN 1918: 172; ROOT 1903: 92-93; y WHEELER 1938: 157.

Un hecho que, a mi entender, no es de extrañar ya que es la montaña más alta de Grecia. Pero, además de esta circunstancia geográfica, está el hecho de que la mitología griega situaba en el Olimpo el hogar de los dioses olímpicos, es decir, las principales deidades del panteón griego, y creían que en él había mansiones de cristal en las que moraban los dioses. De forma curiosa no es esta referencia la que aquí aprovecha Sidney, sino la primera. Por un momento el mito deja paso a la realidad física y a la naturaleza.

### 5.3 Tempe

El Tempe se nombra en dos ocasiones, ambas dentro del libro I. La primera de ellas viene en el momento en el que Pyrocles enaltece Arcadia y, con cierta dosis de ironía, Musidorus opina que el esplendor que su primo ve en el país en el que ahora se encuentran es fruto de la poesía, porque, al igual que Pyrocles, los poetas tienden a enaltecer con su pluma cualquier paraje. Por eso Musidorus prefiere alejarse del plano deformante de los poetas y situarse en la realidad, por lo que afirma que en Macedonia se pueden encontrar enclaves de singular belleza y lo mismo se puede decir de Tempe, lugar de Tesalia, donde ambos crecieron, que posee la misma belleza que Arcadia:

But I marvel at the excessive praises you give to this desert. In truth, it is not unpleasant; but yet, if you would return into Macedon, you should see either many heavens or find this no more than earthly. And even Tempe, in my Thessalia, where you and I (to my great happiness) were brought up together, is nothing inferior unto it (15).

En este punto hay que recordar que el Tempe es un valle de Grecia, en Tesalia, que constituye la cuenca inferior del río Peneo; es un lugar privilegiado por la naturaleza y destaca por la exuberancia de su vegetación, por la amenidad de sus enclaves y por su fertilidad. Dadas sus especiales condiciones, es de esperar que la mitología lo haya elegido como un lugar especial, como uno de sus paraísos. Así vemos que aquí tuvo lugar el nacimiento de Eurídice y que la génesis y orografía de este valle se le atribuye a Poseidón. Pero la relación más especial es con Apolo y las musas, a los que estaba consagrado. Por ello, los habitantes de la cercana población de Delfos recogían aquí los laureles para elaborar las coronas que se ofrecían a los vencedores en los Juegos Píticos. De igual forma, también se creía que era un lugar que favorecía la

inspiración de los escritores<sup>204</sup>. En este caso vemos que Musidorus no está haciendo uso de la historia mitológica, sino que, como hombre natural de la región, subraya sus excelencias naturales, que conoce muy bien.

Este mismo uso se vuelve a dar en la otra referencia que la Arcadia contiene del Tempe. Estamos en el pasaje en el que Basilius le presenta a su esposa e hijas a la amazona; y aquí el narrador describe a Pamela y compara sus pechos con las dos montañas que se elevan en el valle de Tempe. Entre ambos pechos, pende un colgante que describe su situación: un cordero atado a un palo con múltiples cadenas para que no pueda hacer daño a nadie:

The fair Pamela, whose noble heart had long disdained to find the trust of her virtue reposed in the hands of a shepherd, had yet, to show an obedience, taken on a shepherdish apparel, which was of russet velvet, cut after their fashion, with a straight body, open breasted, the nether part full of pleats, with wide open sleeves, hanging down very low; her hair at the full length, only wound about with gold lace—by the comparison to show how far her hair did excel in colour; betwixt her breasts, which sweetly rase up like two fair mountainets in the pleasant vale of Tempe, there hanged down a jewel which she had devised as a picture of her own estate (33-34).

Desde mi punto de vista, en la obra es evidente el énfasis que el narrador hace en los abalorios femeninos como símbolos que expresan la condición de sus portadoras. En este caso lo que interesa especialmente es que se relaciona la feminidad y la hermosura de Pamela con el valle de Tempe. Al igual que en la referencia anterior, se puede ver que el autor no está interesado en la conexión con Apolo, las musas y el don de la inspiración. Sin duda alguna opta por la belleza natural del valle, lo que le aporta una visión diferente. Es justo lo contrario de lo que hace en *Astrophil and Stella*, soneto 74, vv. 1-4, donde sí vemos la relación con la historia mitológica:

I never drank of Aganippe well,  
Nor ever did in shade of Tempe sit,  
And Muses scorn with vulgar brains to dwell:  
Poor layman I, for sacred rites unfit.

Aquí el yo poético se aleja del concepto mitológico y tradicional de la inspiración, según el cual los que beben en la fuente Aganipe o que disfrutaban de la

---

<sup>204</sup> Spenser se refiere al Tempe en *The Faerie Queene*, 2. 12. 52; *Epithalamion*, 308; *Prothalamion*, 79; y *Virgil's Gnat*, 145. Jonson lo nombra en *Every Man out of his Humour*, IV, 6. Véase WHITMAN 1918: 235; LOTSPEICH 1932: 110; y WHEELER 1938: 183.



sombra de los árboles del Tempe, por ser lugares consagrados a Apolo y donde habitaban las Musas, recibían el don de la inspiración. Astrophil se aleja de estas posiciones y las rechaza porque para él la inspiración emana de la mujer que ama.

#### 5.4 Éstige

Con el Éstige dejamos los ámbitos paradisiacos y bellos de la mitología y nos trasladamos a un escenario visiblemente sombrío y tremendo. En el cuarto conjunto de églogas encontramos una mención al Éstige<sup>205</sup>, también llamado Estigia, uno de los ríos de los Infiernos, que constituía el límite entre la tierra y el inframundo y cuyo nombre proviene de la ninfa Éstige, hija de Tetis y de Océano. Estamos en el momento en el que Philisides continúa relatando su sueño. Venus se muestra de acuerdo con la propuesta de Diana y sonrío a su compañera; con una sonrisa tonta, afirma que nunca había odiado a su compañera; estaba decidida a acabar con las disputas entre ella y Diana y le gustaba el joven, Philisides, que iba a escoger quién de las dos debía salir vencedora. Las diosas se le acercaron y le dijeron que ellas dependían de su voluntad. El pastor se mostró orgulloso y respondió a ambas que debían obedecerle en nombre del Estigia. Entonces, Philisides dio su veredicto, diciéndoles a las diosas que la discordia entre ambas le había demostrado que no sabían gobernar y que su belleza no tenía tanto mérito; seguidamente, señaló a Mira y juzgó que la corona debía ir sobre su cabeza:

And having bound them fast by Styx they should obey  
To all what I decreed, did thus my verdict say:  
'How ill both you can rule, well hath your discord taught;  
Ne yet, for what I see, your beauties merit aught.  
To yonder nymph therefore (to Mira I did point)  
The crown above you both for ever I appoint' (295, vv. 161-166).

Sabemos que el mito presenta a Éstige como la primera aliada de Zeus en su batalla contra los Gigantes. Al salir Zeus vencedor, mostró su agradecimiento a Éstige convirtiéndola en la guardiana absoluta de los juramentos solemnes. En mi opinión, esto explica la función que poseía el río Éstige de castigar a aquellos que incumplían su

<sup>205</sup> Spenser trae referencias del Éstige en *The Faerie Queene*, 1.1.37, 1.4.48, 1.5.10, 2.5.22, 2.8.20, 3.2.52, 3.6.24, 3.7.12, 4.11.4, 5.11.32, 6.1.8 y 6.6.9; *Virgil's Gnat*, 383; y *The Ruines of Rome*, 15. Kyd lo menciona en *The Spanish Tragedy*, III, 15; y *Cornelia*, I, III, 1. Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, V, 2; *Tamburlaine. Segunda Parte*, III, 2; *Doctor Faustus*, III, 2, y *The Jew of Malta*, III, 4. También las vemos en *Troilus and Cressida*, III, 2, V, 4; y *Titus Andronicus*, I, 2, II, 1. En Jonson tenemos en *The Poetaster*, IV, 3, 455; *Cynthia's Revels*, I, 1, 217; *Catiline*, I, 1, 190, III, 2, 249; *Canaan*,

palabra. Y es que, a diferencia de los demás juramentos, los que eran prestados por el agua del Éstige tenían que cumplirse o, de lo contrario, el castigo era terrible. Si alguno de los dioses derramaba una libación de su agua y abjuraba de ella, entonces yacía sin respiración durante un año, sin probar ambrosía ni néctar, los alimentos divinos. Durante los nueve años siguientes, era excluido de las reuniones y banquetes de los dioses, a los que no podía volver hasta el décimo año.

A estas referencias de la *Arcadia* hay que sumar las que Sidney trae en *Astrophil and Stella*, soneto 74; y en *Certain Sonnets*, 17. En el primer caso, la alusión viene en el segundo cuarteto, v. 7:

Some do I hear of poets' fury tell,  
But (God wot) wot not what they mean by it;  
And this I swear, by blackest brook of hell,  
I am no pick-purse of another's wit.

Como se puede ver Astrophil se refiere al Éstige como “blackest brook of hell”. En este sentido hay que señalar, como ya se ha visto a propósito de Tempe, que en esta composición, Astrophil ironiza sobre los métodos tradicionales que los poetas han utilizado para hacer sus creaciones y sobre la procedencia de su inspiración y se pregunta cómo es posible que él escriba, cuando no pertenece a esa casta de privilegiados ni está dispuesto a robarle los versos y las ideas a los demás. La respuesta llega en los tercetos y es, como es de esperar, Stella, que es el origen de las composiciones del poeta. Tal y como vemos, esta referencia está relacionada con los juramentos y, por lo tanto, va en el mismo sentido que la ya comentada de la *Arcadia*.

## 5.5 Troya

Los escenarios anteriores destacan mayoritariamente por su belleza natural y por su magnificencia; salvo el caso del Éstige, son versiones de lugares paradisíacos, pero en Troya nos movemos a un escenario diferente, que destaca por su carácter legendario y heroico. Ubicada en el Asia Menor, cerca de los Dardanelos, la ciudad de Troya forma parte de la historia y de la leyenda; en ella se desarrolló la conocida guerra narrada en la *Ilíada*, en la cual los ejércitos griegos atacaron la ciudad tras el rapto de Helena de Esparta por el príncipe troyano Paris. Aquí cabe recordar que, de acuerdo con la

---

349; y *Epigrams*, 233. Véase LOTSPEICH 1932: 108-109; SAWTELLE 1896: 111-112; WHITMAN 1918: 230; ROOT 1903: 68; y WHEELER 1938: 181.

leyenda, el fundador de Troya fue Dárdano, hijo de Zeus y de Electra, que extendió su reino a toda la Triade y construyó la ciudad, instalando en ella el famoso Paladio, imagen de Atenea que había robado de la Arcadia. Tras la muerte de Dárdano, el reino pasó a su nieto Tros, quien a su muerte, fue remplazado por su nieto Laomedonte, a quien Poseidón y Apolo ayudaron a construir las murallas de la ciudad. Cuando Laomedonte rehusó pagar su salario a los dioses, Poseidón envió a Troya una peste y un monstruo que asoló el territorio y que fue finalmente derrotado por Heracles. Laomedonte también se negó a recompensar al héroe y, al no entregarle las yeguas que le había prometido, Heracles mató al rey y a sus hijos, salvo al joven Príamo, que se convirtió en rey de la ciudad. Fue durante su reinado cuando tuvo lugar la guerra de Troya y, tras largos años de lucha, la ciudad fue tomada por los griegos.

En la *Arcadia* la primera referencia a Troya<sup>206</sup> se halla en el primer libro. Cleophila se presenta como una amazona, sobrina de Senicia, reina de las amazonas y descendiente de Penthesilea, quien fue asesinada durante la guerra de Troya a manos de Pirro:

Cleophila (who had from the beginning suspected it should be he, but would not seem she did so, to keep her majesty the better), making some reverence unto him, 'Mighty prince,' said she, 'let my not knowing of you serve for the excuse of my boldness, and the little reverence I do you, impute it to the manner of my country, which is the invincible land of the Amazons, myself niece to Senicia, queen thereof, lineally descended of the famous Penthesilea, slain before Troy by the bloody hand of Pyrrhus (33).

La imagen que se da de Troya en esta cita no deja de ser una simple mención de un espacio en el que acontecieron hechos relevantes que han perdurado gracias a los relatos y las leyendas, sin que ahora se adentre en ello. Principalmente porque en este episodio se emplea más para fijar el tiempo, un momento concreto; y también para dibujar un escenario épico en el que la historia que inventa Cleophila tenga más sabor y credibilidad.

Otra referencia viene en el tercer libro. Pamela le dice a Musidorus que espera que él duplique sus cuidados hacia ella y que la ame sin mancillar su virtud. Con estas palabras, tal y como comenta el narrador, Musidorus se siente tan feliz como Ulises

---

<sup>206</sup> Referencias de Troya vienen en *Virgil's Gnat*, 490, 496ss, 528, 545-542, 549 y 562; *Hymn in Honor of Love*, 232; y numerosas referencias en *The Faerie Queene*, donde también aparece como Ilión, 3. 9. 34. 3,

cuando robó el Paladio imaginándose que era la única reliquia de la seguridad de Troya:

Musidorus (that had more abundance of joy in his heart than Ulysses had what time with his own industry he stole the fatal Palladium, imagined to be the only relic of Troy's safety), taking Pamela's hand, and many times kissing it, 'What I am,' said he, 'the gods, I hope, will shortly make your own eyes judges; and of my mind towards you, the mean time shall be my pledge unto you. Your contentment is dearer to me than mine own, and therefore doubt not of his mind whose thoughts are so thrall'd unto you as you are to bend or slack them as it shall seem best unto you. You do wrong to yourself to make any doubt that a base estate could ever undertake so high an enterprise, or a spotted mind be able to behold your virtues. Thus much only I must confess I can never do: to make the world see you have chosen worthily; since all the world is not worthy of you' (173).

En este sentido, creo necesario explicar que el episodio que se cita es aquel en el que el héroe, en compañía de Diomedes, entra en Troya disfrazado de mendigo y consigue robar el Paladio, imagen de Atenea, la diosa que protegía continuamente a Ulises, que aseguraba la inexpugnabilidad de la ciudad en tanto ella estuviese dentro. Dado que los griegos suponían que el Paladio era un requisito indispensable para conquistar Troya, Ulises consideró haber tenido éxito en su cometido. Sin embargo, diversas leyendas aluden a que el héroe no se llevó consigo la estatua verdadera, sino una copia. Precisamente por esto, el texto recoge que Ulises robó el Paladio pensando que era la única garantía de seguridad de Troya. Musidorus es comparado con el héroe mitológico cuando el narrador explica que su felicidad por las palabras de Pamela era superior a la de Ulises en el momento de robar el Paladio. Es posible que se quiera contrastar la felicidad verdadera de Musidorus con la alegría ilusoria de Ulises. De todos modos, estamos ante un hecho fácilmente apreciable en la *Arcadia*, ya que muchos de los principales personajes de la obra de Sidney tienen homólogos en el mito. De ahí que, aunque en esta ocasión nos hayamos encontrado con que Musidorus es comparado con Ulises, en otros pasajes se le relaciona con un tipo de Apolo, al igual que a Basilius con Saturno y a Pyrocles con Hércules.

---

4.1.22.3. Numerosas alusiones también en Jonson. Véase WHITMAN 1918: 126, 245; y WHEELER 1938:

## 6

### LAS DEIDADES OLÍMPICAS

Meanwhile Vulcan had stripped of whatever fire could ravage, and the form of the hero was left, quite unrecognizable, retaining none of his likeness to his mother, but only the signs of his descent from Jove. Just as a serpent renews its youth, sloughing its old age with its skin, and is left fresh and shining with its new scales, so when the Tiryinthian hero had put off his mortal shape, the better part of him grew vigorous....

OVID

Estamos ante una categoría fácil de entender por el valor de cada uno de los dioses que la componen. Desde el primero al último de sus miembros, la nómina real de este capítulo abarca los grandes mitos e historias. Por ello, no voy a dudar en dar a Apolo y al poder del Oráculo la importancia que tienen. Ya lo hace Pas al hablar del carro de oro; y soy consciente de lo que significa, por ejemplo, asociar a Musidorus con este dios. Incluso de lo opuesto; es decir, despojar a la divinidad de esa condición y humanizarlo. De ello voy a dar como muestra un pasaje del tercer libro, concretamente el momento en el que Dorus le cuenta a Mopsa una historia sobre Júpiter y Apolo. Estamos, sin duda, ante uno de los méritos del autor de la *Arcadia*, y no verlo sería omitir gran parte del valor moralizador que tiene esta pieza, hasta tal punto que, en el episodio que acabo de mencionar y que trato más adelante, Apolo se convierte en el pastor de Admeto. Del mismo modo, vemos que Atlas se usa para divinizar a la amada; mientras que Aurora, paradigma de gran belleza, es otra forma de atribuir esta virtud a Philoclea. A Baco, en cambio, no hay que buscarlo en la *Arcadia* como deidad olímpica, sino por lo que representa. Frente a esto, Cupido es muy recurrente y es una de las figuras que más nos sirven para mostrar la originalidad del autor en relación con el tratamiento que le da Ovidio. De este modo, voy a ir mostrando momentos de la obra en los que el joven alado presenta diferentes atribuciones; en unos casos incluso llega a parecer un dios guerrero; y en otros se aleja de la imagen tradicional que tanto se ha representado en el arte. Todo esto refleja que Sidney maneja el mito a su voluntad, tanto

que emplea a Dicus para censurar las supuestas cualidades de Cupido; lo que me va a permitir hablar de la autenticidad o no del amor. Para llegar a esto, tendremos que ver todas las posibles cualidades de este dios, ya que de nada nos serviría quedarnos en lo negativo, como se puede ver en el libro tercero, donde Cleophila nos presenta sus virtudes. También Diana será un medio al alcance del poeta renacentista para modificar el mito poniéndole una peineta, como sucede en el tercer conjunto de églogas. Para, más tarde, presentarnos una descripción física hecha por Philisides con sus versos de Diana y Venus que coincide con la historia mitológica.

Sidney, como vamos a ver, tiene particularmente en cuenta sus objetivos y actúa en consecuencia. Así lo muestran estas deidades principales que, pese a su relevancia, van a estar en algunos casos desprovistas de su preeminencia y sus cualidades; esto es, los vemos humanizados (Pyrocles relacionado con Marte) o formando parte de genealogías inventadas (como en el caso de Cupido); es decir, lo mejor o lo peor. De manera que vamos a ser testigos de los celos de Juno pero, también, vamos a escuchar a Pyrocles resaltando los valores de Júpiter. Como puede verse, nos adentramos en un capítulo lleno de usos e interpretaciones que, en muchos casos, se apartan de la tradición. A continuación y en definitiva, voy a ir considerando cada caso y desvelando lo que persigue el autor, sus razones, sus objetivos y su transcendencia. Mi análisis se estructura de forma particular y en este sentido ya indicaba en el capítulo 4 que lo haría de una forma novedosa, por medio de apartados temáticos conectados con cada una de las historias míticas y que me van a permitir ordenar y catalogar las distintas referencias; además, al abordar cada uno de ellos, indico los casos en los que se mantiene el mito o los ejemplos en los que Sidney aporta su originalidad y los altera. Es decir, puesto que estamos ante un estudio sobre referencias mitológicas clásicas, empleo el mito, su significado o atributos, como el espejo en el que situar cada uno de ellos. De este modo, este capítulo se va a dividir en torno a los seis contenidos siguientes:

1. La belleza.
2. El amor, la felicidad conyugal y la pasión.
3. La valentía, la grandeza, la fuerza y la violencia.
4. El poder, la autoridad, la ira y la tiranía.
5. Los elementos de la naturaleza y el campo.
6. El mundo de las sombras.

## 6.1 LA BELLEZA

La relación entre el tema en cuestión y las ideas generales y objetivos de la *Arcadia* se aprecian claramente en cada una de las divinidades que ocupa este apartado, no en vano nos encontramos ante paradigmas de la hermosura. Por eso Sidney se sirve del mito y lo ajusta a su necesidad en la obra. De hecho, con la simple mención de estos dioses el lector entiende que se alude a la belleza, y no hay otra causa por la que se les mencione. Claro está que el uso que el poeta isabelino hace de su imagen está sujeto al valor moralizador que el escritor inglés quiere aportar en este trabajo. Unas variables que iré desvelando a partir de estas líneas.

Como se sabe, la belleza, en todas sus manifestaciones, es uno de los valores que se destacan en la obra. Es más que evidente que el autor quiere un protagonismo más que relevante para la belleza interior y para las actitudes, las respuestas y las posiciones de los personajes. No menos ocurre con la belleza física, que se ejemplifica de forma singular en la perfecta anatomía de las dos princesas y los dos héroes, y para subrayar este valor Sidney se sirve de las referencias que le proporciona la mitología. Como se sabe, los mitos antiguos incluyen distintos arquetipos de la belleza física. Entre estos están Ganimedes, el hermoso príncipe troyano que se convirtió en el amante de Zeus y en el copero de los dioses, que se llenaron de gozo al ver su belleza; Endimión, el pastor de Caria, en Asia Menor, que era tan hermoso que Selene-Diana le pidió a Zeus que le concediese vida eterna para que nunca la dejase; y Apolo, dios de la belleza y de la perfección, también constituye un paradigma en este sentido y siempre se le representa como un hombre joven, de facciones y proporciones perfectas. Entre los arquetipos femeninos sobresale Venus, la reina titular del trono de la hermosura, a la que prefiero tratar en el apartado relativo al amor y la pasión, al igual que sucede con Endimión y Apolo a los que me refiero en otro momento. De este grupo de modelos de la belleza también forman parte Narciso y Adonis, que Sidney aprovecha y a los que me refiero con detalle a continuación.

### 6.1.1 Narciso

Estamos ante uno de los habituales paradigmas de la belleza<sup>207</sup>. En la *Arcadia* la única referencia a Narciso queda recogida en el primer libro, en el pasaje en el que se describe el atuendo de amazona de Pyrocles. Musidorus, deslumbrado por la renovada hermosura de su primo, compara la belleza de Cleophila con la de Narciso, no con el fin de destacar y censurar su vanidad, sino para exaltar su belleza, y le pide que no se mire en un espejo, no sea que la maldición del joven griego recaiga sobre él:

‘Well,’ said he, ‘sweet cousin, since you are framed of such a loving mettle, I pray you, take heed of looking yourself in a glass lest Narcissus’s fortune fall unto you (25).

Narciso era un joven de belleza extraordinaria, hijo del dios-río Cefiso y de la ninfa Leiríope. Al nacer, el adivino Tiresias vaticinó un triste final para el joven al revelarle a su madre que Narciso viviría una larga vida si no llegaba nunca a contemplarse a sí mismo. A causa de su gran belleza, Narciso despertó el amor de muchos hombres y mujeres, pero él no correspondía a nadie. Entre las jóvenes heridas por su amor estaba la ninfa Eco, quien, debido al castigo que Hera le había impuesto, solo podía repetir los últimos sonidos de todo cuanto oía. Cuando, al fin, Eco consiguió comunicarle sus sentimientos a Narciso, este la rechazó. El castigo divino vaticinado por Tiresias se cumplió cuando Narciso contempló su propia imagen reflejada en las aguas y se enamoró de sí mismo; desesperado por no poder satisfacer su pasión, el joven permaneció en el arroyo hasta consumirse. El cuerpo de Narciso fue transformado en el río que llevaba su nombre y también dio lugar al nacimiento de la flor así llamada.

Resulta evidente que Sidney aprecia este mito hasta el punto de que no se aleja de esa tradición que conocemos en la que el reflejo del agua no solo muestra una cualidad, la belleza, de un ser, sino que, además, puede conducir a la frágil condición del ser humano ya que termina siendo preso de su vanidad. En *Astrophil and Stella* se vuelve a utilizar esta figura mitológica como arquetipo de la hermosura, en este caso con el objetivo de ensalzar y divinizar a la amada<sup>208</sup>.

<sup>207</sup> En Spenser esta figura mitológica viene en *The Faerie Queene* 3.2.44, 3.6.45; *Amoretti*, 35; y *Virgil’s Gnat*, 679. En cuanto a Shakespeare, la vemos en *Anthony and Cleopatra*, II, 5; *Venus and Adonis*, 161; y en *The Rape of Lucrece*, 265. Véase LOTSPEICH 1932: 86-87; SAWTELLE 1896: 87; ROOT 1903: 87-88; y WHITMAN 1918: 165.

<sup>208</sup> La referencia a Narciso aparece en el primer cuarteto del soneto 82, donde se le llama «aquel que hasta morir en cristal de agua se miraba» y donde representa el ideal de la belleza física masculina:



### 6.1.2 Adonis

La única referencia a Adonis<sup>209</sup> que aparece es la que se encuentra en el segundo conjunto de églogas. Nos encontramos en el pasaje en el que Histor termina de relatar los hechos heroicos de los príncipes Musidorus y Pyrocles, que Plangus había puesto en su conocimiento y luego sigue la intervención de Philisides, construida con dos voces, la del propio pastor y la del eco. Cuando Philisides concluye es Cleophila la que toma parte y comienza a recitar unos versos anacreónticos. En este contexto, la mención a Adonis se produce cuando le dice a la musa que si se inclina hacia el canto, que lo haga sobre una serie de episodios entre los que está la muerte del dios:

My muse what ails this ardour?  
If that to sing thou art bent,  
Go sing the fall of old Thebes,  
The wars of ugly centaurs,  
The life, the death of Hector,  
So may thy song be famous;  
Or if to love thou art bent,  
Recount the rape of Europe,  
Adonis' end, Venus' net,  
The sleepy kiss the moon stale;  
So may thy song be pleasant (143, vv. 19-29).

Y todo ello porque, en mi opinión, Cleophila quiere, por medio de una historia de amor, mostrar que el relato en cuestión tiene mayor importancia que sus propios lamentos<sup>210</sup>. Ciertamente, el dolor y la melancolía no dejan de ser un medio convencional para un fin más relevante. A este respecto, no debemos olvidar que los

---

Nymph of the garden, where all beauties be;  
Beauties which do in excellencie passe  
His who till death lookt in a watrie glasse,  
Or hers whom naked the Trojan boy did see.

De esta manera, se nos presenta a los dos arquetipos de la belleza, tanto el masculino (Narciso), como el femenino (Venus), a quien el poeta hace alusión en el verso cuarto, trasladándonos al episodio del Juicio de las Tres Diosas, que Paris, «el joven troyano», fue el encargado de sentenciar. El autor nos presenta a estos modelos para compararlos con la propia belleza de Stella, en cualquier caso, siempre superior a la de ellos. Compárense estas referencias con las que trae Sannazaro, prosas 10 y 11 (1982: 118, 139).

<sup>209</sup> Spenser trae referencias de Adonis en *The Faerie Queene*, 2.10.71 y 3.6.29ss; y en *Colin Clout's Come Home Again*, 804. Para Shakespeare véase *Venus and Adonis*; *The Passionate Pilgrim*; soneto 53; y *The Taming of the Shrew*. Marlowe las trae en *The Jew of Malta*, IV, 2; y *Dido, Queen of Carthage*, III, 2. En Jonson viene en *Every Man out of His Humour*, IV, 6, 153; *Cynthia's Revels*, V, 3, 351; y *Pan's Anniversary*, 42 Véase WHEELER 1938: 39; LOTSPEICH 1932: 32-33; ROOT 1903: 31-33; WHITMAN 1918: 2; y SAWTELLE 1896: 14-16.

enamorados en la *Arcadia* exhiben rasgos convencionales de la melancolía<sup>211</sup>. Tampoco debemos pasar por alto la relación que hay entre el final de Adonis y el rapto de Europa y los otros dos hechos que Cleophila menciona. A este respecto, y como se verá en el apartado de Venus, estamos ante la red metálica hecha por Vulcano, mientras que la muerte de Héctor se relaciona con la venganza de Aquiles por la muerte de su mejor amigo, Patroclo, a manos del hijo mayor del rey de Troya, acontecimientos especialmente relevantes, como el final de Adonis. En realidad, con ello se quiere mostrar la importancia de lo que se cuenta, razón por la que está a la altura de otros episodios y momentos especialmente relevantes. Y todo ello sin quitar trascendencia a la narración. De hecho, no me resulta casual que no se haga mención a Cupido y ello porque, de haberla, se perdería el tono que se pretende. Es decir, sabido es que el relato de Venus y Adonis en Ovidio<sup>212</sup> no solo acontece en un ambiente idílico, sino que hay incluso humor en el motivo de Cupido, sobre todo cuando este intenta sujetar a uno de los perros de Adonis, deseoso por salir de cacería, para que no despierte del sueño a su amo. De manera que la mención al dios alado podría rememorar dicho momento y de ser así se perdería el sentido con el que Cleophila se dirige a la audiencia. Una emoción que, sin duda, se perdería en el preciso instante en el que sus versos estuvieran adornados por el menor indicio de comicidad.

## 6.2 EL AMOR, LA FELICIDAD CONYUGAL, LA PASIÓN Y LA CASTIDAD

Nos encontramos ante cuestiones primordiales en la condición humana. De manera que hablar de los postulados de un autor renacentista y obviar la importancia que tiene el

<sup>210</sup> Compárese esta referencia con la que trae Sannazaro, prosa 10 (1982: 118).

<sup>211</sup> BABB 1951: 158.

<sup>212</sup> *Metamorphosis*, X:

For her Cythera's shores nor sought again  
 Her sea-girt Paphos nor her Cnidos, famed  
 For fish, nor her ore-laden Amathus.  
 She shunned heaven too: to heaven she preferred  
 Adonis. Him she clung to, he was her  
 Constant companion. She who always used  
 To idle in the shade and take such pains  
 To enhance her beauty, roamed across the hills,  
 Through woods and brambly boulders, with her dress  
 Knee-high like Dian's, urging on the hounds,  
 Chasing the quarry when the quarry's safe—  
 Does and low-leaping hares and antlered deer—  
 But keeping well away from brigand wolves  
 And battling boars and bears well-armed with claws  
 And lions soaked in slaughter of the herds (1987:242)

individuo sería desconocer los rasgos esenciales de un periodo caracterizado por el ser, la persona. Dicho esto, conviene formular las siguientes cuestiones:

- 1) ¿puede vivir el ser humano sin amor?
- 2) ¿existe alguien que domine las pasiones?

A este respecto, todos conocemos las respuestas, y la elevada cantidad de historias, leyendas y narraciones nos recuerdan que el ser humano y el amor van de la mano. Al igual que la necesidad de sentirse querido y, por supuesto, nuestra débil condición que no puede vencer a las pasiones. Desde Shakespeare, pasando por Marlowe, Kyd o Jonson, sin importar el género, la lucha entre la razón y los sentimientos, entre la razón y la pasión es una constante, y Sidney no va a ser una excepción. De modo que por medio de arquetipos, como los que a continuación voy a analizar, nos vamos a adentrar en una realidad que no cambia, como tampoco el ser humano. Lo que sí será diferente será la manera de afrontar cada situación por parte de los autores, Sidney, como se sabe, es uno de los que hará que disfrutemos con la lectura al tiempo que comprendamos que una misma cosa se puede decir de diferentes formas, todas ellas merecedoras de tener en consideración. Sobre todo si se trata de un poeta que de un mismo tópico extrae varios significados. Por eso, un mismo dios será tratado de distintas maneras, señal de la riqueza de la *Arcadia*. Y, para ello, en lo que respecta al amor, la pasión y la felicidad conyugal, voy a prestar atención a Venus, estrechamente relacionada con el amor y la fertilidad, a Diana y su castidad, y al dios del amor, Cupido. También dedicaré este apartado a Himeneo, que como se verá, aparece en el epitalamio de Dicus con ocasión de la boda de Lalus y Kala; y a Pan por ser el dios de la fertilidad y la sexualidad masculina.

### 6.2.1 Venus

Estamos ante una referencia inevitable en toda pieza renacentista que trate sobre el amor y que se sirva de los mitos antiguos<sup>213</sup>. En la *Arcadia* Venus se presenta en unos casos

---

<sup>213</sup> Sidney trae referencias de Venus en *Astrophil and Stella*, sonetos 17, 42, 72, 79, 102, canción primera y quinta; en *The Lady of May* y en *A Defence of Poetry*. Véanse también las alusiones que trae Sannazaro, prosas 1, 3, 6 y 8 (1982: 33, 46, 72, 92).

Kyd la menciona en *The Spanish Tragedy*, II, 4; y en *Cornelia*, IV, 2; y Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, V, 2; *Tamburlaine. Segunda Parte*, IV, 2; *Doctor Faustus*, II, 1; y numerosas referencias

como lo que es, la diosa del amor y la pasión; en otras ocasiones la vemos como la reina de la belleza, pero una soberana a la que la perfección física y espiritual de la amada destronan y relegan inevitablemente a una posición secundaria, con lo que la diosa de la belleza le cede el trono a la nueva reina de la hermosura. De igual modo Venus también aparece como la diosa de la pasión y la infidelidad, la del desigual matrimonio con el deforme Vulcano y la de las aventuras amorosas con Marte. A todo ello se une el tratamiento cómico e irónico, en consonancia con los distintos tonos que el autor asigna a los personajes en la obra.

a) La diosa del amor, la pasión y la hermosura

Así la vemos en varios pasajes, como en este del tercer libro, en el que Cleophila está en la entrada de una cueva y escucha una voz que dice que su cuerpo y sus circunstancias son la propia muerte recubierta de carne, y que su vida es una tumba; la voz se detiene por un momento y, con una melodía de lamento, continúa cantando una octava; en ella dice que de la misma forma que los enfermos no saborean lo dulce y solo les agrada el gusto amargo, su mente, presa de la pasión, no disfruta de las alegrías; las penas amargas le saben mejor, el dolor es su alivio y, aunque esté mortalmente infectada, el amor es su enfermedad. Tras escuchar estos versos, Cleophila invoca a Venus y le pregunta quién puede ser la que así habla que, pareciendo conocerla, hace un retrato de sus propias miserias; ella cree que debe tratarse de un espíritu destinado a velar por ella y que, oculto en la cueva, se lamenta de su infeliz cometido:

‘O Venus,’ said Cleophila, ‘who is this so well acquainted with me, that can make so lively a portraiture of my miseries? It is surely the spirit appointed to have care of me which doth now in this dark place bear part with the complaints of his unhappy charge (159).

Nos encontramos ante una situación particularmente singular ya que la diosa es invocada por Cleophila no por su belleza o por sus aventuras amorosas, sino por representar al amor en sí.

Otra referencia en el mismo sentido, esto es, como paradigma del amor y la hermosura, la vemos en la sección final del libro tercero. Pyrocles continúa explicándole a Philoclea que su verdad es constante y su corazón es testigo de su intachable fe, de

---

en *Dido, Queen of Carthage*. Otro tanto sucede en Spenser y en Shakespeare. Véase LOTSPEICH 1932: 114-117; SAWTELLE 1896: 122; ROOT 1903: 114-116; y WHITMAN 1918: 249-251.

forma que todo lo que tiene que decir en su propia defensa es sincero y auténtico. Philoclea se pregunta a qué se debe la conversión de Pyrocles; teme que se trate de otra de sus trampas y que su amado, ahora que es Pyrocles, pretenda engañarla como cuando se hacía llamar Cleophila; por eso se pregunta si hay algún otro sexo que Pyrocles desea adoptar para burlarse de ella; le pide, entonces, a su amado, que disfrute de sus conquistas y que esté seguro de haber alcanzado el punto más alto de su astucia. Su única defensa es no creerse nada y Pyrocles se da cuenta de que el tiempo no sirve para probar sus actos y que mientras mejores palabras emplea, más sospechosas son para ella; Pyrocles siente una pena tan grande que pierde el aliento; sus ojos se cierran y cae junto al lecho de su amada con solo tiempo para decirle que sus palabras lo matan. Philoclea, que no esperaba la extrema reacción de su amado, sale de la cama, como Venus del mar, e impulsada por la fuerza del amor y el deseo de ayudarlo, inclina su hermoso cuerpo sobre el pecho del príncipe:

She that little looked for such an extreme event of her doings, starting out of her bed like Venus rising from her mother the sea, not so much stricken down with amazement and grief of her fault as lifted up with the force of love and desire to help, she laid her fair body over his breast; and throwing no other water in his face but the stream of her tears, nor giving him other blows but the kisses of her well formed mouth, her only cries were these lamentations (206).

Como se puede ver aquí, el narrador compara la forma en que Cleophila sale de su cama con la de la diosa Venus saliendo del mar. Conviene recordar en este sentido que en la mitología romana, Venus era la diosa de la belleza y del amor equivalente a la Afrodita de los griegos. Cuando el titán Crono, incitado por su madre Gea, castró a su propio padre, Urano, y arrojó los órganos sexuales cortados al mar, en derredor del miembro se amontonó la espuma y de ella nació Afrodita. El viento Céfiro la condujo hasta la isla de Chipre y allí fue acogida por las Horas. El nacimiento de Afrodita explica que se le considera un símbolo del atractivo sexual, en tanto que diosa del amor y del matrimonio. El hecho de que el narrador establezca esta comparación entre la diosa y la protagonista sugiere un renacer en el corazón de Philoclea. La joven sale de la cama para socorrer a Pyrocles y, en un sentido metafórico, lo devuelve a la vida con su abrazo; pero Philoclea también renace como persona al sentirse nuevamente amada por Pyrocles<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> Esta referencia de Venus se entiende mejor si la vinculamos con la alusión mitológica que la *Arcadia* nos proporciona a continuación sobre Píramo y Tisbe, en este caso con una identificación correcta.

La diosa del amor aparece de nuevo en el cuarto libro. Pyrocles es llevado de la estancia en la que se encontraba retenido junto a Philoclea y la joven empieza a imaginar lo que puede ocurrirle a su amado, temiendo lo peor. Se dirige a Philanax y le recuerda las veces que le prometió servirla y su única petición es que, mientras viva, no esté separada de aquel a quien los dioses le han destinado y que toda la crueldad que recaiga sobre él recaiga igualmente sobre ella. Las palabras de la princesa parece que logran cambiar en algo la actitud de Philanax y la contundencia de su argumentación en contra de los acusados:

Therefore, first muttering to himself suchlike words: 'the violence the gentleman spake of is now turned to marriage. He alleged Mars, but she speaks of Venus. O unfortunate master, this hath been that fair devil Gynecia, sent away one of her daughters, prostituted the other, empoisoned thee to overthrow the diadem of Arcadia.' But at length thus unto herself he said: 'If your father, madam, were now to speak unto, truly there should nobody be found a more ready advocate for you than myself; for I would suffer this fault, though very great, to be blotted out of my mind by your former led life, and being daughter to such a father. But since among yourselves you have taken him away in whom was the only power to have mercy, you must now be clothed in your own working, and look for no other than that which dead pitiless laws may allot unto you. For my part, I loved you for your virtue; but now where is that? I loved you for your father; unhappy folks, you have robbed the world of him.' (263-264)

Como se puede ver, Philanax recoge en su razonamiento mental la disparidad de las posiciones a las que recurren Pyrocles y Philoclea para explicar la situación. Pyrocles se relaciona con Marte<sup>215</sup> porque, supuestamente, ha empleado la violencia al tratar de forzar a Philoclea y ahora está dispuesto a casarse. La princesa, de modo diferente, confiesa amar a Pyrocles y su deseo de permanecer unida a su amado es un asunto que corresponde a Venus<sup>216</sup>.

---

Philoclea, creyendo que Pyrocles ha muerto por sus reproches, pide a su alma que la condene al castigo de Tisbe, que se suicidó tras hallar a Píramo muerto. Philoclea menciona la imprudencia de Tisbe a la hora de dejar su velo atrás mientras huía de la leona, considerándose ella misma igual de imprudente por haber dado muerte a Pyrocles con sus crueles palabras, aunque, en realidad, solo se haya desmayado.

<sup>215</sup> Véase 6.3.3.

<sup>216</sup> De igual modo también en *Astrophil and Stella* vemos a Venus como la diosa de la pasión. Así la vemos en el soneto 102, en el que Astrophil se pregunta cuál es la causa de la palidez del rostro de Stella. Los médicos la remiten a la enfermedad, pero Astrophil, invalidando el criterio de los médicos, lo interpreta como una evidencia de amor: es el amor el que crea un papel de blanco impecable, la cara de Stella, mientras Venus prepara la tinta más roja para escribir en este papel la historia de la dicha. Los sentimientos del enamorado lo llevan a interpretar la realidad según sus propios deseos, una posición en la que se engaña a sí mismo y que vemos en otros momentos del poemario.

## b) La madre de Cupido

En otros pasajes de la *Arcadia* Venus aparece como la madre del dios niño, como sucede en el primer conjunto de églogas, una vez que concluye la composición de Lalus y Dorus; entonces interviene Dicus para dejar constancia de su visión tremendamente negativa de Cupido en la que parte del hecho de que los cielos se han equivocado al hacer dios a Cupido y mucho más Venus, por llamarlo hijo suyo, cuando en realidad es un bastardo:

But Dicus, as if it had been no jesting matter, told him plainly that long they had done the heavens wrong to make Cupid a god, and much more to the fair Venus to call him her son—indeed, the bastard of false Argus, who, having the charge of the deflowered Io (what time she was a cow), had traitorously in that shape begot him of her; and that the naughtiness of men's lust had given him so high a title (57).

Como se ve con nitidez en cada una de sus palabras, no cabe duda de que para Dicus, el dios niño es el causante de todos los males del enamorado; y en lo que respecta a Venus, la posición del pastor es negar la maternidad de la diosa, con lo que establece una genealogía diferente a la que tradicionalmente se le adjudica a Cupido, que lo hace hijo de Venus y Marte o Vulcano. Según esta versión, Cupido era el ayudante de Afrodita y dirigía la fuerza primordial del amor y la llevaba a los mortales.

Poco después, dentro del segundo conjunto de églogas, viene otra referencia dentro de la égloga de Boulon y Plangus, en la que este habla de su amada Erona, de su cautiverio y de su muerte cercana. En este punto hay que recordar que la cruel Artaxia ha capturado a Erona y, a menos que Pyrocles y Musidorus no acudan a Persia a luchar contra cuatro de sus mejores guerreros, la va a quemar en la hoguera; la misión de Plangus, como se sabe, es encontrar a los dos héroes griegos para que salven a su amada Erona; como todavía no ha dado con ellos, Plangus piensa en la posibilidad de la muerte horrenda que le espera a la princesa y le pide a los dioses que no lo permitan y que ellos le den una muerte rápida y sin sufrimiento. Como antes hace con Vulcano, Plangus le pide a Marte que no muera en la hoguera su amada —en la que Plangus personifica a Cupido, el hijo de su querida Venus— y que use su hacha para que no sufra; y le ruega a Venus que no tenga en cuenta las alabanzas que él le hace a Erona y que interceda para ello ante el dios de la guerra, tan cercano a ella:

Therefore, alas, you use vile Vulcan's spite,  
Which nothing spares, to melt that virgin wax  
Which while it is, it is all Asia's light.  
O Mars, for what doth serve thy armed axe?  
To let that witold beast consume in flames  
Thy Venus' child, whose beauty Venus lacks?  
O Venus (if her praise no envy frames  
In thy high mind) get her thy husband's grace (131-132, vv. 107-114).

### c) La diosa de la infidelidad

Son numerosos los amores que Venus tuvo, pues resultaba difícil resistirse a sus encantos y su belleza<sup>217</sup>. Lo que es indudable es que provocó discordias entre los dioses. Su esposo, el deforme Hefesto, con quien Zeus la obligó a casarse, fue el menos favorecido de todos los dioses. Este consentía las infidelidades de Venus, hasta que un día, sabiendo por Helio que su esposa lo engañaba con Marte, preparó en su lecho una red de oro invisible. Cuando Venus y Marte, confiados en que Vulcano estaba de viaje, se disponían a amarse, la red los aprisionó y Vulcano invitó a los demás dioses a presenciar el espectáculo. De la unión de Marte y Venus nacieron Eros, Anteros, Deimo, Fobo y Harmonía. Una referencia en este sentido viene en el segundo grupo de églogas, en la composición de Cleophila (143). A mi entender, la historia de la red de Venus mencionada por Cleophila se refiere, sin duda, a la red metálica construida por Vulcano para atrapar a su mujer en brazos de Marte. Esta alusión se comenta de forma más amplia en el análisis de Adonis, Endimión y Europa<sup>218</sup>.

### d) La divinización de la amada

Este proceso convencional de idealización es característico de la poesía amorosa y en él se separa a la persona amada de su condición humana, se la eleva al trono de la belleza y la perfección, y se le adjudican naturaleza y origen divinos. Este proceso de idealización hace que todas las referencias posibles de perfección, magnificencia, belleza y poder pasen a un segundo plano, inevitablemente apagadas y relegadas por las virtudes, la hermosura y el equilibrio de la amada divinizada. Ocurre así con la naturaleza, que es el tradicional reino de la belleza, la serenidad y la armonía, pero que es un trono que le arrebató la amada idealizada, y sucede también, por las mismas razones, con las deidades clásicas. Esto es lo que hace que veamos a los dioses

<sup>217</sup> Un hecho aprovechado, por ejemplo, por la poesía satírico-burlesca del Renacimiento y el Barroco, especialmente en los autores españoles (COLÓN 2002: 46).

<sup>218</sup> Véase 6.1.1, 7.1.4 y 7.2.4.



olímpicos como figuras de escasa relevancia y autonomía manifiestamente limitada. Esto lo vemos en distintos pasajes, como en el segundo conjunto de églogas, en la composición de Dicus y Dorus, que se produce una vez que termina el tumulto de los habitantes de Phagona y los pastores se pueden dedicar a sus entretenimientos habituales; aquí vemos que el pastor Dicus, que le ha tomado una gran simpatía a Dorus, quiere probar su ingenio, se dirige a él y comienza su égloga intentando saber más sobre el amor de su compañero. Este le aclara las dudas de Dicus en torno al nacimiento de su amor, contándole que fueron la voz y los ojos de su amada los que lo sedujeron. Dicus lo anima a que explique de qué forma el amor lo poseyó y Dorus le cuenta que su amor nació con la vista y se desarrolló en el pensamiento; describe el amor como un nacimiento: su niñez es el asombro, su juventud el deleite; su madurez es la opresión del alma que lo hace dudar en el sueño y lo despierta con la imaginación; la ilusión es su alimento y su ropa es la atención; la belleza es su libro y su entretenimiento el desacuerdo; sus ojos son una búsqueda curiosa ofuscada en la vigilancia; sus alas son a menudo cortadas por la desesperación. Pero, pese a esta detallada descripción del amor, Dorus no sabe si su conquista es por poder o por persuasión, pues la experiencia te hace dudar y las escuelas lo discuten. Dicus pide a Dorus que le describa a su amada, diciéndole que, de la misma forma en que sus ovejas satisfacen sus deseos con la lana, los ojos de su amada satisfacen sus propios ojos. Dorus bendice el nombre de su amada, aunque sin mencionarlo, y dice que sus heridas son bálsamos y su yugo mayor que cualquier placer. Comienza, entonces, una extensa descripción de la amada en la que Dorus elogia su virtud y sus dones; cuando su amada se muestra furiosa, el sol calienta como en verano; cuando se ausenta, el sol se esconde y cuando está alegre, brilla en todo su esplendor y Venus la engalana:

But when to give some grace she doth content herself,  
 O then it shines; then are the heav'ns distributed,  
 And Venus seems, to make up her, she spent herself (122, vv. 64-66).

El hecho de que Venus, diosa de la belleza, engalane a su amada viene a aumentar la hermosura de la joven y le da atributos divinos<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> Estos ejemplos se suman a otros en el mismo sentido que vienen en *Astrophil and Stella*. Aquí vemos repetidamente cómo la incuestionable magnificencia y perfección de la amada, en la visión del enamorado Astrophil, se traducen en la pérdida de relevancia de Venus, que pasa a una posición subordinada, como se ve en la canción primera. Aquí cada estrofa canta a una parte del cuerpo de la

El cuarto grupo de églogas incluye otra referencia, en la intervención de Philisides, una vez que Strephon y Klaius terminan su égloga. Philisides continúa relatando su sueño y explica que las dos damas que estaban en el carro no eran comunes y que cuando las vio descender del carro, pensó que eran hijas de las montañas:

But walking forth, the first thus to the second said:  
'Venus, come on.' Said she: 'Diane, you are obeyed.'  
Those names abashed me much, when those great names I heard;  
Although their fame (meseemed) from truth had greatly jarred (293, vv. 77-80).

En su intervención, realiza una descripción física de Diana y Venus que coincide con la historia mitológica. Poco después viene otra alusión. Philisides prosigue con el relato de su sueño. Venus se mostró de acuerdo con la propuesta de Diana y estaba decidida a acabar con las disputas entre ellas:

And be it as he saith.' Venus was glad to hear  
Such proffer made, which she well showed with smiling cheer;  
As though she were the same as when by Paris' doom  
She had chief goddesses in beauty overcome (295, vv. 143-146).

En este sentido, no me cabe duda de que la discordia entre ambas diosas tiene reminiscencias con el conocido juicio de Paris. Como se sabe, Afrodita disputó con Hera y Atenea el título de la más hermosa y fue ella quien salió vencedora ofreciéndole al joven Paris, quien había hecho de árbitro, a la más bella mujer como esposa. Afrodita

---

amada: los ojos, los labios, el pecho, la mano, el cabello, la voz, que se ensalzan por su hermosura y magnificencia; en la estrofa cuarta se alaban los pies y es aquí donde se menciona a Venus:

Who hath the feet, whose step all swettnesse planteth,  
Who else for whom Fame worthy trumpets wanteth?  
To you, to you, all song of praise is due,  
Onely to you her Scepter Venus granteth.

Como se ve, para Astrophil, la diosa de la belleza le cede su trono a Stella, la nueva reina de la hermosura. Así lo vemos en el soneto 77 (v. 4), donde vemos a Venus llorando por perder la gracia que ahora posee Stella: "That grace, which Venus weepes that she her selfe doth misse". Otro tanto ocurre en el soneto 79, que canta el encanto y la dulzura del beso de Stella, que es el que gobierna el carro de Venus: "Which, coupling Doves, guides Venus' chariot right". E incluso llegamos a ver a esta diosa convertida en un referente de la virtud, todo ello dentro de un claro proceso de inversión que tiene como propósito la exaltación de Stella. Esto sucede en el soneto 42, en el que el objeto central son los ojos de Stella, fuente de toda alegría, de toda belleza y de toda luz, y donde vemos que Venus, el símbolo del amor y la sensualidad, aprende de Stella la castidad. En el verso 4, Astrophil recoge que los ojos de su amada son "The schooles where Venus hath learn'd Chastitie", en clara alusión a la preponderancia de la virtud sobre la pasión, que es la posición desde la que Stella concibe y permite su relación amorosa con el joven enamorado, pero también a la existencia en ella de una perfecta espiritualidad, que sus ojos manifiestan al exterior.

se atrajo el odio de las otras dos diosas que, en lo sucesivo, se declararon enemigas acérrimas de los troyanos. Con la ayuda de Afrodita, Paris consiguió raptar a Helena, la esposa del rey de Esparta, Menelao, y con ello motivó la Guerra de Troya. Por ello el papel de Paris sería similar al de Philisides al tener que elegir entre la belleza de Venus y Diana. Además creo conveniente resaltar que Philisides hace una referencia explícita a este mito cuando afirma que la sonrisa tonta de la diosa es similar a la que esbozó tras salir vencedora en el juicio de Paris<sup>220</sup>.

e) El tratamiento cómico e irónico

Este tratamiento se refleja claramente en dos pasajes del primer libro, que nos revelan la riqueza de tonos y de posibilidades que los mitos presentan en las piezas del Renacimiento. Uno de estos pasajes lo tenemos cuando Dametas se despierta y descubre a Cleophila diciendo para sí la pasión que la absorbe y entonces, la maldice:

But beginning to swear by the pantable of Pallas, Venus's waistcoat, and such other oaths as his rustical bravery could imagine, leaning his hands upon his bill, and his chin upon his hands, he fell to mutter such railings and cursings against her as a man might well see he had passed through the discipline of an alehouse (27).

Dametas, como se sabe, es un pastor iletrado y bruto y por eso el narrador, en un tono claramente irónico, refleja sus limitaciones en el saber mitológico, como se ve en el desatino de atribuirle a Venus un chaleco como parte de su atuendo.

Poco después, todavía en el primer libro, volvemos a encontrar otra referencia en la composición de Alethes que recuerda Pyrocles y en la que, como se sabe, se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa. En estos

---

<sup>220</sup> Interesa comparar estas referencias con las que vienen en *Astrophil and Stella* en las que Venus aparece como diosa de la pasión, pero opuesta a Diana, la castidad hecha símbolo, un motivo que es particularmente común en la literatura renacentista y que vemos aquí en la estrofa 12 de la canción quinta:

But valiant Rebels oft in foles' mouthes purchase fame;  
I now then staine thy white with vagabunding shame,  
Both Rebell to the Sonne, and Vagrant from the mother;  
For wearing Venus' badge, in every part of thee,  
Unto Dianae's traine thou runaway didst flee:  
Who faileth one, is false, though trusty to another.

Tal y como se puede comprobar, en esta canción *Astrophil* deja a un lado el lenguaje delicado y respetuoso del hombre enamorado y sus palabras aquí están llenas de desesperación, reproche y venganza; ahora a su idealizada *Stella* la llama ladrona, tirana, asesina, bruja y demonio, lógico resultado de ver sus sentimientos no correspondidos. La acusa de traición porque ha nacido en el reino de Amor y se ha rebelado contra él, al igual que contra Venus, madre de Amor. Las esperanzas iniciales que *Astrophil* ha concebido de tener plenamente a la mujer que adora no tienen traducción en la realidad y la que él creía hija de Venus prefiere mostrarse ahora como la seguidora de Diana.

versos se menciona a Venus, junto a Saturno, Pan, Juno, Iris, Cupido y Vulcano (28). En lo que concierne a Venus, quiero aclarar que, pese a que la diosa es de sobra conocida por su belleza, jamás se la consideró casta, como se sugiere, con burla, en el poema de Alethes. Con lo que, desde mi punto de vista, se quiere mostrar que Mopsa, por lo tanto, es tan libertina como la diosa<sup>221</sup>.

Este tratamiento es característico de las letras renacentistas, en las que en muchos casos el proceso desmitificador tiene un largo recorrido. Esta tendencia se va a cebar especialmente con algunas de las figuras femeninas más ensalzadas durante el Renacimiento: Venus, diosa del amor y de la belleza, y las castísimas Diana y Penélope. La más perjudicada en este asunto es Venus, a quien degrada sin piedad hasta llegar a la deformación grotesca, como se puede ver en la poesía erótico-festiva de Hurtado de Mendoza, que va a convertir a la diosa en prostituta, alcahueta y ninfómana. Lo más representativo del ciclo desmitificador de Venus es la manera en la que el personaje quedará insertado en diversos arquetipos literarios, muy del gusto de la literatura popular. La tipificación es el peor castigo para un personaje con identidad propia, y más aún si goza de tanto prestigio en el mundo artístico<sup>222</sup>. En la misma línea se manifiesta Miles que, aunque presta atención a *The Faerie Queene* de Edmund Spenser, ve en Venus la sexualidad mientras que en Diana la castidad<sup>223</sup>.

En definitiva, nos encontramos ante una deidad que aporta muchas posibilidades y formas de analizar sus actos. Sin embargo, eso no significa que sus análisis queden por ello incompletos. De manera que no estoy de acuerdo con los estudios que se justifican al asegurar que cualquier aproximación a la figura mítica de Venus debe asumirse, desde el inicio, como un trabajo incompleto: aunque se acote su presencia en una literatura específica, o en un momento histórico determinado como pueda ser el primer Renacimiento. La amplitud y complejidad del mito y, más concretamente, su especial conformación simbólica —arraigada en el acervo cultural de Occidente— ocasionan que, las más de las veces, un análisis sobre esta materia se salde con una visión reduccionista y frecuentemente insatisfactoria<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> HAGER 1991: 177-182.

<sup>222</sup> COLÓN 2002: 20.

<sup>223</sup> 1999: 12.

### 6.2.2 Cupido

Al igual que en el caso de Venus, la figura de Cupido posee un alto índice de frecuencia en la producción literaria del Renacimiento<sup>225</sup>. Sidney recoge numerosas referencias en *Astrophil and Stella*: sonetos 2, 8, 9, 12, 13, 17, 19, 35, 36, 43, 46, 52, 53, 54, 61, 72, 79 y 80, y las canciones primera, cuarta, quinta y octava; como Amor viene en los sonetos 2, 11, 20, 46, 65 y 73, y en la canción segunda; también lo hace en *A Defence of Poetry*; en *Certain Sonnets*, 2 y 17; en *The Lady of May*, en la intervención inicial de Rombus; y en *Two Songs for an Accession Day Tilt*. También en la primera *Arcadia*, en la que el amor tiene un destacado protagonismo, las referencias a Cupido son numerosas. Sidney construye aquí la imagen del dios niño Cupido desde una multiplicidad de tratamientos en los que se combinan distintos tonos, desde el cómico al satírico y diferentes visiones, desde la positiva y romántica hasta la negativa e insultante, todo ello dentro de un mosaico diversificado y plural. Hay que destacar en este sentido que el autor participa aquí de la iconografía clásica de Cupido, que lo representa desnudo, designando con esto que el amor no tiene nada suyo, y bajo la figura de un niño pequeño, con aire malicioso, armado con un arco y una aljaba llena de flechas, ante las que claudican la razón, la sensatez y los principios; siguiendo la tradición iconográfica, también lo representa ciego, porque el amor no ve los defectos en el objeto amado y, también, aparece provisto de alas, puesto que nada hay más fugaz que la pasión que él inspira; además, una característica definitiva y esencial es que se conduce de forma caprichosa e impredecible, y sus acciones se basan en la arbitrariedad, sin atender en ningún momento a razones ni merecimientos. A estos rasgos que forman la imagen de Cupido en la tradición clásica y que Sidney aprovecha, se une otro tratamiento realmente llamativo, caracterizado por la desmitificación y demonización del niño dios. Junto a las posibilidades anteriores destaca otra imagen que es típicamente renacentista: la pérdida de la relevancia del dios del amor, una caracterización que hay que asociar a la divinización de la amada, que es un recurso convencional de la poesía petrarquista y renacentista. Mediante este proceso de idealización, que es característico de la poesía

---

<sup>224</sup> COLÓN 2002: 95.

<sup>225</sup> Véanse las referencias que trae Sannazaro, prosas 8 y 9; como Amor viene también en las prosas 8 y 9 (1982: 82, 92, 93, 98, 104). Entre otros autores ingleses del momento, Kyd lo menciona en *The Spanish Tragedy*, II, 2; y II, 4; y Marlowe también lo hace en *Tamburlaine. Segunda parte*, II, 4; y *Dido, Queen of Carthage*, II, 1; III, 1; III, 2; III, 4; IV, 4; y V, 1. Son muy numerosas las alusiones en Spenser, en

amorosa, se separa a la persona amada de su condición humana, se la eleva al trono de la belleza y la perfección, y se le adjudican naturaleza y origen divinos. Este proceso de idealización hace que todas las referencias posibles de perfección, magnificencia, belleza y poder pasen a un segundo plano, inevitablemente apagadas y relegadas por las virtudes, la hermosura y el equilibrio de la amada divinizada. Ocurre así con la naturaleza, que es el tradicional reino de la belleza, la serenidad y la armonía, pero que es un trono que le arrebató a la amada idealizada, y sucede también, por las mismas razones, con las deidades clásicas. Esto es lo que hace que veamos a Cupido, además de como el dios irresponsable y caprichoso que juega con los mortales, como una figura secundaria, de escasa relevancia y autonomía manifiestamente limitada: es la amada la que le otorga relevancia.

a) La imagen positiva

Aquí la presencia y la actuación del dios niño se ve de forma favorable, aunque inicialmente ocasione desequilibrios y desajustes que luego se neutralizan. Un pasaje en este sentido lo tenemos en el primer conjunto de églogas, en la composición de Lalus y Dorus. Aquí vemos cómo Lalus ahuyenta a la musa invocada por Dorus y se dirige a Pan, cuya flauta lo ayudará en su canto, para que glorifique los dones de su amada Kala. Pan no tenía la capacidad de inspirar —esa cualidad se le atribuye a las Musas, a quien Dorus pidió ayuda en su anterior intervención—, pero, puesto que era músico y tocaba la siringa, además de que es la deidad de los pastores, es comprensible que Lalus lo reclame para que lo acompañe en su canto. Lalus prosigue su intervención elogiando las virtudes de su amada: ella es dulce como la miel, aunque no sea una abeja; tiene un carácter suave como el de un cordero y es más delicada que un conejo; está de buen ver y tiene una conversación que alegra más que el dinero al avaro. Lalus concluye afirmando que es una ninfa adaptada al contexto de su égloga. Dorus le replica diciendo que el nombre de su amada no se puede saber; se refiere a la felicidad de los dioses, que tienen a su amada entre ellos y, desde el cielo, elogian su perfección. Dorus no encuentra calificativos para expresar las virtudes de su amada y concluye diciendo que es, simplemente, la mejor. Lalus menciona a su padre que, cuando descubrió el amor de su hijo, le dijo que se contuviera, pues no era soldado adecuado para la guarnición de Cupido:

---

Shakespeare y en Jonson. Véase SAWTELLE 1896: 42-44; ROOT 1903: 48-49; WHITMAN 1918: 62-65 y 147; LOTSPEICH 1932: 48-50; y WHEELER 1938: 69-75.

*Lalus*: How oft my doleful sire cried to me, 'tarry son',  
When first he spied my love? How oft he said to me,  
'Thou art no soldier fit for Cupid's garrison.  
My son, keep this that my long toil hath laid to me:  
Love well thine own; methinks, wool's whiteness passeth all:  
I never found long love such wealth hath paid to me.' (53, vv. 49-54)

Interesa de forma especial el punto de vista claramente realista y antirromántico del padre de *Lalus*, que lo que hace es recordarle a su hijo que es un simple pastor, que tiene unas obligaciones y que no puede estar perdiendo el tiempo con las sutilezas del amor, porque estas son pasajeras y nunca se traducen en riqueza o en progreso. Sidney caracteriza muy bien el lenguaje y las posiciones de *Lalus* y de su padre, dos hombres sin ninguna formación y que todo lo ven desde el prisma del mundo de los pastores, como cuando comparan los bienes del amor y de la amada con los de una oveja. *Lalus* afirma que *Kala* supera a cualquier oveja y que el oro de sus cabellos le proporciona riqueza y sus ojos adornan la blancura de las ovejas. *Dorus* comienza su intervención aludiendo a la razón y son las palabras de *Dorus*, que continúa recreando lo dicho a su amada, las que nos mantienen en el análisis de Cupido. De este modo, indica que su vida es un constante padecer, sin entretenimientos, sin una sombra distinta a aquella donde el sol de la amada brilla, sin ningún lugar al que ir. Llegados a este punto, me parece adecuado indicar que *Dorus* completa su discurso con el pensamiento de que no hay consuelo para aquel que, viviendo, muere. *Lalus* considera que, si *Kala* lo rechaza, dejará que los cuervos picoteen sus ojos para no tener que volver a verla; y si *Kala* desprecia las leyes del amor, su cuerpo se deshará en lágrimas. *Dorus* retoma el último verso de *Lalus* para proseguir con su discurso; su cuerpo se deshace en lágrimas y estas lágrimas se convierten en suspiros que se dirigen al fuego del corazón y allí se tornan cenizas. De esta forma su vida se disuelve. A lo que *Lalus*, recurriendo al último verso de *Dorus*, responde que su vida se disuelve, y se compara a sí mismo con la bestia que lleva con paciencia un peso que es guiado por una fuerza más débil. El peso, sin duda, es el del amor que siente por su amada. *Dorus* retoma el símil ofrecido por *Dorus* y expresa que este peso es tan grande que hace de él una visión que solo toma forma en la cabeza de la amada. Su ser, por lo tanto, está dividido, y *Dorus* se lamenta de semejante estado. *Lalus*, alaba el último verso de *Dorus* diciéndole que Cupido ha dejado una herida profunda en su lengua:

*Lalus.* O wretched state of man in self-division!  
O well thou say'st! A feeling declaration  
Thy tongue hath made of Cupid's deep incision.  
But now hoarse voice doth fail this occupation,  
And others long to tell their loves' condition:  
Of singing thou hast got the reputation (56, vv. 167-172).

A mi entender, es indudable que la alusión a Cupido, como dios del amor y de los enamorados, es adecuada en el contexto de la obra. La herida en la lengua de Dorus a la que *Lalus* se refiere es una metáfora de la herida en el corazón, pues ese es el lugar donde Cupido clava sus flechas.

La imagen positiva de Cupido aparece de nuevo en varios pasajes del libro tercero. El primero de ellos se encuentra en las páginas iniciales. Dorus coge su flauta de pastor y la hace sonar como si invitara a los pájaros a seguir su música; seguidamente, deja su flauta y comienza a cantar. Dorus habla en sus versos del mercader, cuyas ganancias enseñan al mar el lugar en el que las rocas, agitadas por las olas, esperan cazar a los vientos, y que tan pronto como alcanza la bahía donde está el comercio, olvida el peligro y deja atrás sus penas. Dorus habla también del campesino, que teme que el sol abrasador y las nubes estropeen los frutos de su tierra, pero que, cuando llega la cosecha, y esta es fértil, se alegra de sus esfuerzos. Dorus habla, por último, de él mismo y explica que, en el peregrinaje de su mente afligida, donde encuentra tormentas, los suplicios lo persiguen y busca familiarizarse con el infierno, cuando el éxito llega, el peso de la tristeza se equilibra con la alegría encontrada. Tras estos versos, *Cleophila* opina que nunca imaginó que Cupido pudiese ser tan buen trovador como para enseñar a cantar a Dorus tan bien en tan poco tiempo:

'Truly', said *Cleophila*, 'among so many qualities as all ages have attributed to Cupid, I did never think him so good a minstrel that in such short space could make his scholar so musical as you be (150).

Como se puede ver en esta ocasión también el joven dios se presenta con connotaciones positivas; en palabras de *Cleophila*, Cupido posee muchas virtudes y, de todas ellas, la que más resalta es la de inspirar bellos cantos al enamorado. *Cleophila* habla del enamorado como un aprendiz y Cupido es su instructor, el trovador que lo ilumina.

Otra referencia en esta dirección viene en las páginas finales del tercer libro. La canción de *Philoclea* concluía con la idea de que no hay cosa, ni tiempo, ni lugar que



podiera aliviar su enfermedad. El narrador explica que la fuerza del amor es tan extraña que hechiza el juicio del enamorado y sostiene las riendas de su mente de tal forma que cualquier cosa que hace la amada, a sus ojos, es lo mejor. En este sentido, veo con claridad que Pyrocles es un buen ejemplo de este proceder del enamorado; su respiración está entrecortada y sus suspiros no surgen de la tristeza, sino de la impaciencia de su deseo y de la incertidumbre ante una esperanza tan cierta. Junto a la puerta de Philoclea, que el duque dejó abierta, Pyrocles escucha la voz de su amada y piensa que, si los filósofos estaban en lo cierto cuando hablaban de la armonía de las siete esferas, esta armonía está representada por ella; el príncipe contempla la belleza de Philoclea, que yace sobre la cama y tiene el cuerpo oculto únicamente con un hermoso blusón que deja al descubierto uno de sus muslos. Ante esta visión, Pyrocles siente la violencia de los dardos de Cupido y se olvida de sí mismo pensando que está en el más alto grado de la dicha:

[...] Pyrocles, I say, was stopped with the violence of so many darts cast by Cupid altogether upon him that, quite forgetting himself, and thinking therein already he was in the best degree of felicity, I think he would have lost much of his time, and with too much love omitted great fruit of his love, had not Philoclea's pitiful accusing of him forced him to bring his spirits again to a new bias (202-203).

Se alude aquí a las flechas de Cupido<sup>226</sup> y al efecto que estas causan en Pyrocles. En realidad, la presencia del dios en este episodio es, a mi entender, puramente

<sup>226</sup> En *Astrophil and Stella* abundan las referencias a las flechas del dios niño. Las primeras las encontramos en los poemas iniciales, como ocurre en el soneto 2 (vv. 1-2), donde se habla de las flechas del dios Amor, que en este caso, tal y como recoge el poema, no han tenido nada que ver en el enamoramiento de Astrophil, que no ha sido a primera vista, a raíz de los primeros contactos, y que está lejos de ser un amor pasional, sino de los que se fraguan en la mente de modo progresivo. Se vuelve a aludir a las flechas de Cupido en el soneto 5 (vv. 5-6), en esta ocasión para desmitificarlas y destacar que son solo imágenes vanas que el hombre crea. Pero, a este respecto, entre las composiciones iniciales la más interesante, desde el punto de vista de la información mitológica es el soneto 8 porque aquí se puede ver que Sidney participa de la iconografía clásica de Cupido. Por ello Astrophil lo llama “quaking boy” (v. 10), nos habla de “his fine pointed dart” (v. 3) y se refiere también a las alas, que el dios niño se quema sin querer en el corazón del joven amante (v. 14), hermosa alegoría con la que describe su enamoramiento. Estas referencias se repiten y completan en el soneto 65, en especial en el segundo cuarteto:

For when, nak'd boy, thou couldst no harbour find  
 In this old world, growne now so too too wise:  
 I lodg'd thee in my heart, and being blind  
 By Nature borne, I gave to thee mine eyes.

Aquí, en el verso final “Thou bear'st the arrow, I the arrow head” vuelve a aparecer una referencia a las flechas de Cupido, que volvemos a ver en otras partes del poemario: “While Love on me doth all his quiver spend” (14, v. 4); “On Cupid's bow how are my heart-strings bent” (19, v. 1); “There himselfe with his shot he close doth lay” (20, v. 8); “What may it be that even in heav'nly place / That busie archer

anecdótica, pues el narrador comenta que cuando Pyrocles observa la belleza de Philoclea, siente los dardos de Cupido, como si fuese este el momento en el que el protagonista se enamora. Sabemos que Cupido hirió con una flecha amorosa a Pyrocles al poco de comenzar la obra y que el dios, tal y como explica el mito, solo necesita lanzarla una vez. El dios no cumple la función de enamorar a Pyrocles porque este ya está enamorado; entiendo que su alusión, en consecuencia, enfatiza la pasión del protagonista, cuyo corazón, nuevamente herido con las flechas de Cupido, parece rebosar de amor.

También es positiva la imagen que de Cupido se da en el tercer conjunto de églogas, en el desafío de Geron e Histor. Aquí el primero le dice al segundo que su padre le presentará sus quejas con razón si no le concede un nieto y no merecerá haber nacido si no quiere conservar su especie. Geron critica la opinión que Histor tiene de las mujeres y le dice que el hombre que teme nunca tiene razón, y que el que solo ve lo malo está más ciego. Geron lleva cincuenta años casado y aún no ha encontrado en su mujer los defectos a los que Histor alude; su esposa es digna de ser reina, pues sabe ordenar y obedecer en su propia casa y ambos soportan el doble yugo del matrimonio con el consentimiento mutuo y sin que se pronuncie una sola palabra malsonante. Geron piensa que la opinión que Histor tiene del matrimonio es propia de su juventud, pero debe aprender a arrepentirse. Le dice, entonces, que el otro día, ante la presencia del príncipe, supo, con su égloga, dar buena fe de los trabajos de Cupido, pero, sin embargo, rechaza al dios. Geron lo anima a que acuda a Cupido y le pida aquello que su Cupido ha confesado, pues así encontrará que la mujer posee virtudes. Las mujeres que se inclinan hacia la sabiduría, se rigen por ella y no están forzadas a permitir la esclavitud; ellas alivian nuestro dolor y cuidan del hogar cuando estamos lejos. Geron aconseja vivamente a Histor que se case para que su nombre se mantenga. Geron ofrece una imagen positiva de Cupido y está convencido de que el dios, con sus flechas amorosas, hará que Histor se enamore y transforme su concepto negativo de la mujer al descubrir las virtudes femeninas:

---

his sharpe arrowes tries” (31, vv. 3-4); “Vertue’s gold now must head my Cupid’s dart” (72, v. 8); y “Thy fingers Cupid’s shafts, thy voice the Angels’ lay” (canción quinta, v. 11). También vemos en el soneto 65 que el dios del amor es un niño desnudo (v. 5), ciego de nacimiento (vv.7-8) y sus acciones se basan en la arbitrariedad, sin atender en ningún momento a razones ni merecimientos, y de ahí el tono amargo que emplea Astrophil en este poema, desesperado por haberlo entregado todo al amor y no haber recibido nada a cambio. Las maneras caprichosas y arbitrarias que desoyen la justicia y los merecimientos, que es otro elemento esencial de la imagen convencional de Cupido, las volvemos a ver en el soneto 11, donde se insiste en la infantilidad e inmadurez del dios del amor.

How well last day before our prince you could  
Blind Cupid's works with wonder testify!  
Yet now the root of him abase you would.  
Go to, go to, and Cupid now apply  
To that where thou thy Cupid mayst avow,  
And thou shalt find in women virtues lie (228, vv. 97-102).

Junto a esta visión tan positiva que Geron tiene, tenemos otra que muestra la impenetrabilidad de los designios de Cupido. La última referencia a Cupido se encuentra en el último libro, en donde nos encontramos con que los hombres que están situados más cerca del cadáver del duque escuchan unos lamentos que surgen de debajo de la tela negra que lo cubre; asombrados y horrorizados por todo lo ocurrido, estos hombres se sienten inclinados a imaginar cualquier idea extraña. Cuando perciben perfectamente que el cadáver se está moviendo, algunos de estos hombres comienzan a temer a los espíritus, otros piensan que se trata de un milagro, pero lo cierto es que la mayoría no sabe qué pensar. Philanax y Kerxenus examinan el cuerpo del duque y se dan cuenta de que está vivo. El líquido que Basilius tomó no era una pócima de amor, ni tampoco una pócima mortal, sino una bebida que procuraba treinta horas de sueño profundo. El motivo por el que se había realizado este brebaje se debía a que una princesa de Chipre, abuela de Gynecia, muy ducha en el arte de la magia, amaba apasionadamente a un noble de la corte de su padre:

The cause of the making of this drink had first been that a princess of Cyprus, grandmother to Gynecia, being notably learned (and yet not able with all her learning to answer the objections of Cupid), did furiously love a young nobleman of her father's court, who fearing the king's rage, and not once daring either to attempt or accept so high a place, she made that sleeping drink, and found means by a trusty servant of hers (who of purpose invited him to his chamber) to procure him, that suspected no such thing, to receive it (359).

Este noble temía la ira del rey y no se atrevía a confesarle el amor que sentía por su hija, así que la princesa elaboró el brebaje y ordenó a un sirviente de confianza que se lo diera a aquel a quien amaba. Cuando el noble probó el brebaje no pudo resistirse al sueño y fue llevado por el sirviente hasta una habitación secreta que la princesa había dispuesto para tales fines. Allí la princesa lo contempló con todo su amor y esperó a que este se despertara; cuando el noble abrió los ojos, la princesa le ordenó que escogiera entre casarse con ella y huir en una barca que ella había preparado, o aceptar que ella dijera que el noble la había violado. El noble aceptó casarse con ella y ambos escaparon.

Tras muchas aventuras, los esposos se reconciliaron con el rey y gobernaron tras su muerte. La princesa, recordando con dicha el servicio que su brebaje le había hecho, guardó en una botella una gran cantidad de él y le puso la inscripción que luego leyó Gynecia.

De acuerdo con el narrador, no hay poción mágica que pueda vencer sobre los designios de Cupido, ya que el brebaje que la abuela de Gynecia elaboró con sus artes para enamorar al noble al que amaba solo consiguió que este se durmiera. Gynecia, que, habiendo heredado la pócima de su abuela, también pretendió utilizarla para conseguir que Cleophila la amara, solo consiguió que su esposo Basilius cayera en un sueño profundo.

b) La imagen negativa

Esta imagen negativa del dios niño tiene una doble explicación. La primera es de carácter genérico y tiene que ver con la naturaleza particular de las églogas, que son composiciones que expresan ideas antagónicas y puntos de vista enfrentados. La otra explicación es de carácter estético y hay que buscarla en la reacción renacentista contra el petrarquismo. Es esta posición antipetrarquista la que genera los ataques contra Cupido<sup>227</sup>.

Un ejemplo en este sentido lo tenemos en el primer conjunto de églogas, una vez que concluye la composición de Lalus y Dorus, tan positiva para el amor y para Cupido. Dos pastores, Geron y Dicus, se quejan de que un tema tan trivial como el amor haya sido el motivo de sus cantos. Geron detesta el amor por su avanzada edad, pero Dicus lo odia aún más por los infortunios que le ha causado. Con el fin de demostrar su aborrecimiento del amor, Dicus porta en una mano un látigo —símbolo de la esclavitud y del dolor que provoca el amor—, y en la otra una figura de Cupido:

Which, as he did at all times publicly profess, so now he came, as a man should say, armed to show his malice; for in the one hand he bare a whip, in the other a naked Cupid, such as we commonly set him forth. But on his breast he ware a painted table, wherein he had given Cupid a quite new form, making him sit upon a pair of gallows, like a hangman, about which there was a rope very handsomely provided; he himself painted all ragged and torn, so that his skin was bare in most places, where a man might perceive all his body full of eyes, his head horned with the horns of a bull, with long ears accordingly, his face old and wrinkled, and his feet cloven. [...] and that the naughtiness of men's lust had given him so high a title (57).

---

<sup>227</sup> COLÓN 2002: 19.

Tal y como se puede ver en el texto que precede, Dicus lleva en el pecho un cuadro de Cupido que él mismo ha transformado: el joven dios está sentado sobre una horca como si fuera a ser colgado; harapiento, casi desnudo<sup>228</sup>, con los cuernos de un toro en la cabeza, largas orejas, el rostro cubierto de arrugas y los pies partidos; en su mano derecha lleva una corona de laurel y, en la izquierda, una bolsa con dinero; de su boca pende un lazo con el retrato de una bella mujer y un hombre excelente. Cupido era un dios poderoso capaz de producir heridas de amor muy difíciles de curar. No me cabe duda de que, para el pastor Dicus, este dios es el causante de todos los males del enamorado. A mi entender, esto explica que su representación de Cupido diste enormemente de las imágenes pictóricas o escultóricas, en las que el joven dios aparece como un niño desnudo entregado a juegos infantiles e inocentes. Dicus condena a Cupido a la horca por su conducta irreflexiva y, en lugar de representarlo desnudo, lo cubre de harapos para reflejar la forma en que su modo de actuar lo ha llevado a la miseria. Los cuernos de toro que Dicus dibuja sobre su cabeza no solo dan al dios un aspecto grotesco, sino que además lo relacionan con la infidelidad. Las orejas largas y los pies partidos afean su aspecto y lo sitúan en oposición a la imagen de Cupido como un niño hermoso. Las arrugas de su rostro lo alejan de la concepción artística del dios como un ser joven. Dicus subvierte por completo la imagen de Cupido; reescribe el mito con el fin de adaptarlo a su propia concepción del amor. El pastor no solo transforma su aspecto físico, sino también los objetos con los que se le identifica. En lugar de un arco y flechas, Dicus coloca en la mano derecha del dios una corona de laurel, que alude al mito de Dafne y Apolo. Me parece necesario recordar que, de acuerdo con la versión de Ovidio<sup>229</sup>, Cupido, enfadado con Apolo al ver que este bromeaba sobre sus habilidades como arquero, hizo que se enamorase de la ninfa Dafne; pero a la joven ninfa le disparó una flecha con punta de plomo —la flecha de la indiferencia—, y Dafne odió a Apolo. Como he referido anteriormente, cuando Apolo trató de unirse a ella, Dafne huyó y, a punto de ser alcanzada, su padre la convirtió en laurel. Como Ovidio, Dicus piensa que no fue el azar, sino “la salvaje ira de Cupido” la que provocó este infortunio amoroso. Considero evidente que la bolsa con dinero que Dicus dibuja sobre la mano izquierda de Cupido simboliza la avaricia del dios. Al mismo tiempo, opino que el retrato de un

<sup>228</sup> A este respecto, Ovidio (*Amores*, I. 10. 15, 16) y otros lo describen como un niño desnudo (WHEELER, 1938: 71).

<sup>229</sup> *Metamorfosis*, I:

Daphne, Peneus' child, was the first love  
Of great Apollo, a love not lit by chance

hombre y una mujer que pende sobre la boca del dios encarna la imagen de la pareja a la que el dios va a unir con sus flechas. El duque se ríe de semejante cuadro y pregunta a Dicus qué pretende retratando a Cupido de esa forma. Dicus, muy serio, le responde que los dioses se equivocaron al hacer de Cupido un dios y atribuir a la hermosa Venus su maternidad, cuando en realidad Cupido es el hijo bastardo de Argos e Io. Cupido, en consecuencia, sería hijo de una vaca y un gigante horrendo de mil ojos. Dicus concluye diciendo a Basilius que es la lujuria del hombre la que ha elevado a Cupido a la categoría de dios.

Las blasfemias de Dicus indignan a la audiencia, que lo abuchea. Este, pese a todo, reinventa a Cupido, como venganza por haberle hecho perder a la ninfa Siringe, para dejarlo en mal lugar. Cuestiona su divinidad y se pregunta cómo puede representársele desnudo, si su disfraz es la mentira; cómo puede dibujársele ciego, cuando es capaz de herir con tanto acierto; y cómo puede imaginársele joven, si pudo dominar la juventud de Febo. A continuación canta:

Poor painters oft with silly poets join  
To fill the world with strange but vain conceits:  
One brings the stuff, the other stamps the coin,  
Which breeds naught else but glosses of deceits.  
Thus painters Cupid paint, thus poets do,  
A naked god, blind, young, with arrows two.

Is he a god, that ever flies the light?  
Or naked he, disguised in all untruth?  
If he be blind, how hitteth he so right?  
Or is he young, that tamed of Phoebus' youth?  
But arrows two, and tipped with gold or lead:  
Some hurt, accuse a third with horny head.

No, nothing so; an old false knave he is,  
By Argus got on Io, then a cow,  
What time for her Juno her Jove did miss,  
And charge of her to Argus did allow.  
Mercury killed his false sire for this act,  
His dam, a beast, was pardoned beastly fact.

With father's death, and mother's guilty shame,  
With Jove's disdain at such a rival's seed,  
The wretch compelled, a runagate became,  
And learned what ill a miser state doth breed;  
To lie, to steal, to pry, and to accuse,  
Naught in himself, each other to abuse.

---

Unwitting, but by Cupid's spiteful wrath (1987:14).

Yet bears he still his parents' stately gifts,  
A horned head, cloven foot, and thousand eyes,  
Some gazing still, some winking wily shifts,  
With long large ears where never rumour dies.  
His horned head doth seem the heav'n to spite:  
His cloven foot doth never tread aright.

Thus half a man, with man he easily haunts,  
Clothed in the shape which soonest may deceive:  
Thus half a beast, each beastly vice he plants  
In those weak hearts that his advice receive.  
He prowls each place still in new colours decked,  
Sucking one's ill, another to infect.

To narrow breasts he comes all wrapped in gain:  
To swelling hearts he shines in honour's fire:  
To open eyes all beauties he doth rain;  
Creeping to each with flatt'ring of desire.  
But for that love is worst which rules the eyes,  
Thereon his name, there his chief triumph lies.

Millions of years this old drivell Cupid lives;  
While still more wretch, more wicked he doth prove:  
Till now at length that Jove him office gives  
(At Juno's suit who much did Argus love),  
In this our world a hangman for to be  
Of all those fools that will have all they see (58-59, vv. 1-48).

Es evidente que en esta canción Dicus define al dios como un ser que es mitad hombre mitad bestia porque considera que su padre es el gigante Argus; también como un dios que infunda el vicio en los corazones débiles y que propaga la infección del amor allá por donde pasa. Cupido conquista pechos y corazones e infunde el deseo cuando nos abre los ojos ante cualquier belleza. Para Dicus, el amor que se guía por la vista no es verdadero. Alude, por último, a su inmortalidad y piensa que cuanto más viejo más vil es. Dado que le ha causado problemas a Júpiter, merece ser colgado. En realidad, Dicus opina que Cupido le ha causado problemas ya que haciendo que Júpiter se enamorara de Io, Cupido suscitó la cólera de Juno, la transformación de Io en vaca y la muerte de Argos. Este tratamiento negativo de Cupido lo toma Sidney de la *Diana Enamorada* de Gil Polo, libro I<sup>230</sup>.

Otra referencia en el mismo sentido viene en el tercer conjunto de églogas, específicamente en el epitalamio que Dicus entona en la boda de Lalus y Kala, y en la que el amor justo derrota los poderes de Cupido, con lo que una vez más nos encontramos con que este dios presenta una imagen negativa del amor:

Let mother earth now deck herself in flowers,  
 To see her offspring seek a good increase,  
 Where justest love doth vanquish Cupid's powers  
 And war of thoughts is swallowed up in peace  
 Which never may decrease,  
 But like the turtles fair  
 Live one in two, a well united pair,  
 Which, that no chance may stain,  
 O Hymen long their coupled joys maintain (213, vv. 1-9).

Dicus continúa pidiéndole a la virtud que haga que Lalus y Kala sean inseparables y se apoyen el uno en el otro, como el roble y el muérdago, para que ella gane fuerza y él no deje de alabarla. Seguidamente, Dicus invoca a Cupido, llamándolo feo y lujurioso, y le pide que aleje del matrimonio sus flechas que, aunque sean de oro, están emponzoñadas; el amor simple y puro no necesita de las artes de Cupido para herir sus corazones, ni tampoco sus encantos. Dicus insiste en representar al dios como un ser engañoso y difusor de pasiones erróneas. Además de a Cupido, Dicus pide a las palabras groseras, a las respuestas astutas, a la privacidad, al desprecio y a los caprichos que se alejen de Lalus y Kala. Dicus también ahuyenta a todo aquello que mueve el odio de los maridos hacia los vecinos que gustan de hablar de las mujeres, y al orgullo, a la lujuria y, sobre todo, a los celos, que el pastor define como el mal de todos los males, pues aquel que sospecha la traición y aquella que no confía en el amor, no pueden amar:

But thou foul Cupid, sire to lawless lust,  
 Be thou far hence with thy empoisoned dart  
 Which, though of glitt'ring gold, shall here take rust  
 Where simple love, which chasteness doth impart,  
 Avoids thy hurtful art,  
 Not needing charming skill  
 Such minds with sweet affections for to fill,  
 Which being pure and plain,  
 O Hymen long their coupled joys maintain (215, vv. 55-63).

Dicus continúa hablando del mal que los celos hacen al matrimonio y les pide que no se atrevan a mostrar su rostro a aquellos cuyos corazones permanecen constantes y refrenan su presencia. Dicus concluye sus versos diciendo que la tierra está embellecida con flores, el cielo se ha despejado, las musas conceden sus dones, las ninfas se unen a la vida, Pan cuida de los bebés, la virtud se mantiene firme en sus

<sup>230</sup> STILLMANN 1986: 106-107.



pensamientos, la lujuria de Cupido se ha ido, el hombre y la mujer son felices, sin orgullo que los oprima, sin ceder ante la lascivia y los celos:

The earth is decked with flow'rs, the heav'ns displayed,  
Muses grant gifts, nymphs long and joined life,  
Pan store of babes, virtue their thoughts well stayed,  
Cupid's lust gone, and gone is bitter strife,  
Happy man, happy wife.  
No pride shall them oppress,  
Nor yet shall yield to loathsome sluttishness,  
And jealousy is slain;  
For Hymen will their coupled joys maintain (216, vv. 91-99).

c) La imagen negativa: el dios vengativo

Se trata de un matiz, junto a otros, dentro de la visión negativa de Cupido. Estamos en el primer conjunto de églogas, después de la intervención de Dicus, tan negativa para la imagen de Cupido; luego otro pastor, Histor, enormemente contrariado con las blasfemias que Dicus había vertido, toma la palabra para destacar la faceta vengativa y colérica del dios niño:

He had not fully ended his last words of his invective song when a young shepherd named Histor who, while Dicus was singing, sometimes with his eyes up to heaven, sometimes seeming to stop his ears, did show a fearful dislike of so unreverent reproaches, with great vehemency desired all the hearers to take heed how they seemed to allow any part of his speech against so revengeful a god as Cupid was, who had even in his first magistracy showed against Apollo the heat of his anger. 'But', said he, 'if you had heard or seen such violence of his wrath as I even yesterday, and the other day, have, you would tremble at the recital of his name.'

The duke and all the rest straight desired him to tell what it was; and he (seeming loath, lest his words might disgrace the matter) told them that, as he was two days before sitting in the shade of a bush, he did hear the most wailful lamentation of an Iberian nobleman called Plangus (uttered to the wise shepherd Boulon) that he thought any words could express; and all touching a pitiful adventure, the ground and maintenance whereof was only Cupid (59).

Según queda reflejado aquí, Histor desea transmitir a la audiencia cómo es posible que haya permitido que Dicus difame a un dios tan vengativo como Cupido, que fue capaz de azotar a Apolo con su ira. Histor afirma haber sido testigo de su cólera y relata que hace dos días oyó las lamentaciones que un noble llamado Plangus le expresaba a un pastor llamado Boulon. Histor dice que lo que escuchó tiene forma de canción pero que, antes de cantarla, explicará lo sucedido para que la audiencia lo entienda mejor, y

el relato de *Histor* es la historia de Erona, que nos lleva a la relación del pueblo de Lydia con Cupido<sup>231</sup>:

That of late there reigned a king of Lydia who had for the blessing of his marriage his only daughter Erona, a princess worthy for her beauty as much praise as beauty may be praised. This Erona being fourteen years old, seeing the country of Lydia so much devoted to Cupid as that in each place his naked pictures and images were superstitiously adored, procured so much of her father (either moved thereunto by the hate of that god, or the shamefast consideration of such nakedness) utterly to deface and pull down all those pictures of him; which how terribly he punished quickly after appeared (60).

*Histor* cuenta que el rey de Lydia tenía una única hija de catorce años llamada Erona. El pueblo de Lydia estaba totalmente consagrado al dios Cupido y sus imágenes plagaban la ciudad, pero la hermosa Erona, bien por que odiaba a Cupido, bien por avergonzarse de la desnudez del dios, consiguió que su padre las destruyera. Cupido castigó a la joven Erona haciendo que se enamorara de Antiphilus, un joven que pertenecía a la corte de su padre y cuyos orígenes eran humildes, puesto que era el hijo de su nodriza. Tal fue el amor de Erona por Antiphilus que se negó a casarse con el gran Otanes, un rey de Persia que adoraba a la joven. Su padre trató por todos los medios de apartar a Antiphilus de su corazón, pero Erona perseveraba en su amor y cuando su padre le hizo creer que estaba muerto, cuando en realidad estaba en prisión, la joven pensó en matarse. Este hecho apenó tanto a su padre que poco después murió. Entonces, Erona, apoderándose de la corona, decidió casarse con Antiphilus. Pero Otanes, despechado por la joven y con el corazón destrozado, declaró la guerra a la joven Erona y se convirtió en un ser despiadado, en un asesino de mujeres y niños, pese a los ruegos de su hermana Artaxia, que lo acompañaba en la batalla. Cuando Otanes asedió la ciudad en la que se encontraba Erona, juró que haría suya a la joven aunque tuviera que emplear la fuerza. Entonces, llegaron a Lydia Pyrocles, príncipe de Macedonia, y Musidorus, rey de Tesalia, que con su bravura ahuyentaron los asaltos de Otanes, de modo que este organizó un reto entre tres príncipes de su propio séquito y el trío formado por Pyrocles, Musidorus y Antiphilus. Contra Pyrocles luchaba Barzanes, señor de Hyrcania; contra Musidorus, Nardes, sátrapa de Mesopotamia; y contra

---

<sup>231</sup> SCHLEINER 1973 nos presenta un clarividente análisis de la historia de Erona relacionada con la venganza de Cupido y el personaje de *Histor*. En este sentido, asegura que en la versión revisada, se disminuyen y debilitan muchas de las referencias al dios. Además, concluye que el principal objetivo de Sidney al revisar este episodio era mostrar que las clases bajas no son controladas y no pueden separar adecuadamente los deseos privados de las responsabilidades públicas.

Antiphilus, Plangus, segundo hijo del rey de los iberos. Pyrocles y Musidorus vencieron a sus adversarios, pero Antiphilus fue hecho prisionero por Plangus. Otanes siguió con su guerra y un día mandó decir a Erona que si a la mañana siguiente no se rendía a sus deseos, le cortarían la cabeza a Antiphilus. Tal es la venganza de Cupido, que Erona se ve en la triste situación de amar en contra del amor, pues como ama a Antiphilus, no puede entregarse a otro hombre pero, puesto que lo ama, debe salvar su vida. La audacia de Pyrocles y Musidorus impide que Otanes lleve a cabo sus deseos, ya que esa misma noche los príncipes atacaron a la armada persa; Pyrocles mata a Otanes y Musidorus libera a Antiphilus. Plangus envía a Artaxia, la hermana de Otanes, de vuelta a Persia, y pasa a ser la nueva reina, pero su grandeza no la consuela de la pérdida de su hermano y estudia la forma en la que vengarse:

Then Io, was Cupid's work well seen; for he had brought this miserable princess to such a case as she had love against love. For if she loved him (as unmeasurably she did), then could she condescend to no other; again, if she loved him, then must she save his life; which two things were impossible to be joined together. But the matchless courage of those two princes prevented him, and preserved her; for the same night, with a desperate camisado, they pierced into the midst of his army where Otanes, valiantly defending himself, was by Pyrocles slain, and Antiphilus by Musidorus rescued. Plangus, seeing no other remedy, conveyed in safety to her country the fair Artaxia, now queen of Persia, who, with the extremest lamentations could issue out of a woman's mouth, testified to the world her new greatness did no way comfort her in respect of her brother's loss; whom she studied all means possible to revenge upon every one of the occasioners.

But thus was Antiphilus redeemed, and (though against the consent of all the Lydian nobility) married to Erona. In which case the two Greek princes left them, being called away by one of the notablest adventures in the world. But the vindicate Cupid, who had given Erona only so much time of sweetness as to make the miseries more cruel that should fall upon her, had turned Antiphilus's heart while he was Otanes' prisoner quite from her to queen Artaxia; insomuch that, longing to have the great crown of Persia on his head and, like a base man suddenly advanced, having no scope of his insolence, made Artaxia secretly understand (who, he knew, mortally hated Erona) that, if she would reward his vehement loving of her with marriage, he would either by poison or otherwise make away the beautiful Erona, and so, with the might of Persia, easily join those two kingdoms together (61-62).

Antiphilus, contra los deseos de la nobleza de Lydia, se casa con Erona y Pyrocles y Musidorus abandonan el país. Pero Cupido es tan malicioso que, mientras Antiphilus permanecía prisionero de Otanes, el dios hizo que se enamorara de Artaxia. Antiphilus le comunica a Artaxia, sabiendo que esta odia a muerte a Erona, que si se casa con él y lo hace rey de Persia, envenenará a Erona y unirá ambos reinos. La astuta Artaxia maneja a Antiphilus de tal forma que lo induce a llevar a Erona al bosque con el pretexto de ir de caza. Pero Antiphilus y Erona caen en las manos de unos hombres

enviados por Artaxia. Por órdenes de esta, Antiphilus es torturado hasta la muerte y Erona es encarcelada bajo la amenaza de que si en dos años no consigue traer a Pyrocles y Musidorus para que luchen contra los cuatro hombres que más afecto le tenían a Otanes, será quemada en público. Si ambos príncipes no consideran la situación, Erona morirá satisfaciendo los deseos de venganza de Artaxia. Y ello porque, a mi entender, resulta evidente que el amor de Erona es tan profundo, que la joven sigue amando a Antiphilus, pese a su traición y su muerte.

La joven prisionera, que confía en el valor y la fuerza de Pyrocles y Musidorus, desea que los dos príncipes acudan para que venguen la muerte de Antiphilus. Erona no sabe cómo hacerles llegar la noticia y Cupido le envía a Plangus, que se ha enamorado de ella desde que cayó prisionera bajo las órdenes de Artaxia. Plangus desea liberar a Erona, pero esto resulta imposible porque la joven está muy vigilada. Entonces, Erona le pide a Plangus que vaya en busca de los dos príncipes quienes, mientras tanto, han llevado a cabo valerosas hazañas por toda Asia. Plangus lleva un año recorriendo mundo, guiado por las heroicidades de Pyrocles y Musidorus, pero no ha conseguido encontrarlos. Llegó a Egipto cuando los príncipes acababan de embarcarse hacia Grecia; una vez en Grecia, Plangus recorrió el país hasta llegar a Arcadia, y aquí se encontró con el pastor Boulon, que, como se ha dicho, no pudo mitigar su dolor. Plangus se propone ir a Tesalia y a Macedonia y, si no encuentra allí a Pyrocles y a Musidorus, regresará entonces a Persia para buscar la manera de salvar a Erona, o para quemarse junto a ella y aquí acaba la historia relatada por Histor.

d) La imagen negativa. El dios cobarde y pedante

Estas referencias negativas las vemos en el cuarto conjunto de églogas, en la composición de Philisides que sigue a la égloga de Strephon y Klaius. Philisides le preguntó a su sueño cómo era posible que le hubiera mostrado lo que aún no había visto despierto; maldijo al sueño por traidor y por haber instaurado en él su dolor; y, finalmente, invocó a Cupido y lo acusó de mantener su honor mientras se apoderaba de un hombre que, desarmado e inconsciente, dormía:

O coward Cupid, thus dost thou thy honour keep,  
Unarmed, alas unwarned, to take a man asleep? (296, vv. 195-196)

El pastor tacha al dios de cobarde, por lo que, una vez más, su imagen es negativa, lo cual me lleva a recordar que este hecho se suele dar en la obra cuando la pasión de alguno de los personajes no es correspondida.

Cuando Philisides termina su canción, les explica a los pastores que lo escuchaban las circunstancias de su enamoramiento con Mira, cómo esta lo rechaza y cómo le escribe una carta en versos elegíacos que le envía antes de abandonar Samothea. En ella, el pastor le pide a su amada, que es la causante de su ruina, que le conceda una última mirada a él; le pide que no tema que la compasión entre en su corazón al leer su epístola y, también, que se niegue a contemplar su dolor para que su atractivo —la grandeza, la dulzura, el amor sagrado y el caluroso afecto— no la haga huir. Philisides, a quien la desesperación le ha dado su respuesta, no puede esperar que ella le corresponda; nadie que conozca la inclemencia de su amada, dura como un mármol, pero, también, como un bello diamante, puede esperar algo de ella. Philisides prosigue con sus versos elegíacos y se tacha a sí mismo de loco por haber pensado que un velo podría ocultar los bellos ojos de Mira, cuando, en realidad estos brillan hasta en la cueva más oscura; también se tacha de loco por haber creído que si su amada dispersaba sus cabellos por el viento, podría verse liberado, cuando, en realidad, con un solo pelo de su cabeza que encontrara, lo convertiría en esclavo. Philisides se llama a sí mismo desgraciado por pensar que si su amada lastimara su rostro con una de sus uñas, afearía su cara; él nunca haría desaparecer el sol que Mira representa; primero tendría que vivir en la misma oscuridad que los cimerios, tendría que sacarse los ojos y dar muerte a su cerebro, antes que consentir que su amada sufriera algún daño. Creo relevante añadir que en la *Odisea*, Homero cuenta que los cimerios, naturales de Cimeria, vivían en la oscuridad eterna, pues su país estaba situado en los confines del Océano y era la antesala del Hades. Sin duda, Philisides recurre a los habitantes de este pueblo condenado a la noche perpetua como ejemplo de uno de los castigos que tendría que sufrir antes que consentir que algo malo le ocurriese a su amada. Philisides alude al amor que Mira le podía haber ofrecido y que le habría enseñado la templanza frente a la ira; alude también a la simplicidad de la que el amor debería aprender, y no de Cupido, que es un pedante.

O sweet simplicity, from whence should love be so learned?  
unto Cupid that boy shall a pedant be found? (298, vv. 65-66)

En opinión del pastor, el dios se jacta de sus artimañas para enamorar a los mortales, cuando, en realidad, el amor debe ser algo mucho más sencillo y no precisa de las flechas de este joven dios para lograr sus objetivos. El pastor se considera culpable por haber cedido su razón a la pasión, la pasión a la ira y la ira a la venganza; pero, al mismo tiempo, se pregunta si su amor debe considerarse una falta cuando su fe es pura, inviolable y fervorosa. Philisides recuerda las alegrías que tuvo, el lugar en que las disfrutó y el favor que le concedió su amada; a ella le pide que incline sus pensamientos hacia las palabras que pronunciaron las diosas y que piense que ha sido ella quien ha alterado su corazón. El pastor se pregunta si acaso merecía semejante recompensa por el favor que le concedieron y si acaso unos bellos labios no pronunciaron que él mismo descubriría el afecto con el que sería tratado.

e) La divinización de la amada

Alusiones en este sentido las tenemos en el libro tercero, en el momento en el que Pyrocles recuerda el poema de Philisides y en el que el pastor celebra la belleza de su amada. Y es en esa descripción en la que se asegura que su belleza invita al ojo a descender hasta sus pechos, que son los llamativos nidos del hijo de Venus:

So good a say invites the eye  
A little downward to espy  
The lovely clusters of her breasts,  
Of Venus' babe the wanton nests,  
Like pommels round of marble clear,  
Where azured veins well mixed appear,  
With dearest tops of porphyry (208, vv. 51-57).

Estamos ante una referencia a Cupido y ello porque el poeta sostiene que los pechos de su amada son los nidos del joven dios. De modo que, dado que el hijo de Venus yace sobre los pechos de su madre, la joven del poema, en consecuencia, es igualada a Venus, ya que Cupido también yace sobre los pechos de ella. Más adelante vemos que la suave barriga de alabastro de la amada es llamada el monte de Cupido. En este sentido, considero necesario tener claro que si en estrofas anteriores se decía que los pechos de la amada eran los nidos de Cupido, el poeta recurre nuevamente al dios para ubicar su lugar de recreo en la barriga de la amada. Estamos, por tanto, ante la imagen clásica del dios como un niño inocente que se entrega a los juegos propios de su edad:

Her belly there glad sight doth fill,  
Justly entitled Cupid's hill;  
A hill most fit for such a master,  
A spotless mine of alabaster,  
Like alabaster fair and sleek,  
But soft and supple, satin-like,  
In that sweet seat the boy doth sport (209, vv. 77-83).

La vista se entretiene con su ombligo, un delicado sello de cera virgen en el que nada falta, salvo la impresión. Su suave barriga de alabastro es justamente llamada el monte de Cupido, pues sobre ella se sienta el joven dios a jugar; pero el poeta debe abandonar este monte de Cupido, pues el mundo dicta que las mejores cosas deben ser olvidadas. Cupido, un dios ambiguo en cuanto a la valoración que de él se tiene en la obra, se presenta en este poema con connotaciones sumamente positivas. El poeta recurre a la imagen clásica del dios como un niño inocente que se entrega a los juegos propios de su edad. A mi entender, es posible que esta joven que protagoniza el poema sea realmente comparada con Venus, la madre de Cupido, ya que el joven dios juega sobre su barriga. A este respecto, debo indicar que su canción, sin embargo, no va a omitir aquella parte de su cuerpo que mejor se adecua al canto de Ovidio<sup>232</sup>, y que son sus muslos; rodeados por dos flancos de azúcar, sus muslos se elevan hasta los acantilados de Albión. Sus rodillas son los nudos de la alegría, las gemas del amor, cuyos movimientos están llenos de gracia y cuya visión se asemeja al blanco con el que el pintor da sombra a sus retratos. El lugar de la pierna donde coloca su liga, muestra, con inocencia, una fina huella de metal. La piel se eleva en sus pantorrillas formando cielos de cristal, más blancos que el hueso de una ballena y cuyo Atlas es una nimiedad. El poeta recurre a esta imagen con el fin de magnificar una parte del cuerpo de su amada.

El poema de Philisides pasa a centrarse en el pie de la amada y, posteriormente, en sus manos. Sus dedos son las astas de la guerra de Cupido, coronadas con amatistas y ello porque el poeta los asemeja a las astas de guerra las flechas que emplea el dios para enamorar a sus víctimas:

As for the fingers of the hand,  
The bloody shafts of Cupid's war,

---

<sup>232</sup> Como se explica en la nota 207 correspondiente a la edición que sigo, este poema de Philisides se corresponde con el catálogo de las perfecciones de una dama elaborado por Ovidio.

With amethysts they headed are (210, vv. 130-132).

El rasgo que vemos aquí, la pérdida de la relevancia del dios del amor, es típicamente renacentista, dentro de una caracterización que hay que asociar a la divinización de la amada, que es un recurso convencional de la poesía petrarquista. También vemos este rasgo en la imagen que de Cupido se refleja en *Astrophil and Stella*<sup>233</sup>.

#### f) El tratamiento cómico

Una referencia en este sentido aparece en el primer libro, en el momento en que el recién transformado Pyrocles llega a los alrededores de la residencia de Basilius. Las

<sup>233</sup> Aquí, el soneto 17 nos lo presenta en una deliciosa estampa familiar de la que forman parte una Venus apasionada, manifiestamente alterada por no poder dar rienda suelta a su deseo; un Marte particularmente pasivo e insensible; y un Cupido que no sabe qué hacer, temeroso a un tiempo de la represalia del desganado dios guerrero y de la reacción de su airada e insatisfecha madre. La diosa culpa de todo ello a su hijo, que no cumple de modo debido su cometido y al que finalmente arroja de su regazo y le rompe el arco y las flechas. El lector advierte pronto el claro propósito que tiene este episodio mitológico y que no es otro que introducir a Stella, que aparece a partir del verso 10, y resaltar su naturaleza divina. Como no puede ser de otra manera, el nuevo arco de Cupido lo moldeará Natura de las cejas de Stella y, del mismo modo, las flechas las hará de sus ojos, con lo que estamos, una vez más, ante el proceso convencional de idealización que es característico de la poesía amorosa y en el que se separa a la persona amada de su condición humana, se la eleva al trono de la belleza y la perfección, y se le adjudican naturaleza y origen divinos. Este proceso de idealización hace que todas las referencias posibles de perfección, magnificencia, belleza y poder pasen a un segundo plano, inevitablemente apagadas y relegadas por las virtudes, la hermosura y el equilibrio de la amada divinizada. Ocurre así con la naturaleza, que es el tradicional reino de la belleza, la serenidad y la armonía, pero que es un trono que le arrebatada la idealizada Stella, y sucede también, por las mismas razones, con las deidades clásicas. Esto es lo que hace que en este poemario veamos a Cupido, además de como el dios irresponsable y caprichoso que juega con los mortales, como una figura de escasa relevancia y autonomía manifiestamente limitada. Así viene en la canción primera, donde Astrophil subraya que el dios niño mantiene su corona no por méritos propios, sino que es efecto únicamente de la magnificencia de Stella. También lo vemos como un juguete en las manos todopoderosas de la divina amada y como una víctima más de ella, relegado, por tanto, al mismo nivel de esclavitud y sometimiento que el propio enamorado, una circunstancia que no deja de recordarle en el soneto 46:

I curst thee oft, I pitie now thy case,  
Blind-hitting boy, since she that thee and me  
Rules with a becke, so tyrannizeth thee,  
That thou must want or food, or dwelling place.  
For she protests to banish thee her face,  
Her face? O Love, a Rogue thou then shouldst be,  
If Love learne not alone to love and see,  
Without desire to feed of further grace.  
Alas poore wag, that now a scholler art  
To such a schoole-mistresse, whose lessons new  
Thou needs must misse, and so thou needs must smart.  
Yet Deare, let me this pardon get of you,  
Son long (through he from booke myche to desire)  
Till without fewell you can make hot fire.



primeras personas que encuentra son Dametas, su mujer Miso y su hija Mopsa. Al ver a esta, Pyrocles recuerda una composición de Alethes, en la que se emplean los atributos de determinados dioses para describir el físico de Mopsa y se menciona a Saturno, Venus, Pan, Juno, Iris, Cupido y Vulcano, con el objetivo de señalar los defectos más destacados de estas deidades para ridiculizar el aspecto físico de la joven hija de Dametas (27-28). Cupido aparece en la línea siete: “With Cupid she foresees, and goes god Vulcan’s pace”, que constituye, como se puede ver, un tratamiento cómico de la iconografía tradicional del dios niño, al que se le suele representar ciego o con los ojos vendados por carecer de escrúpulos<sup>234</sup>. Y, en este contexto, Alethes se refiere a las cualidades visionarias del dios para indicar, que, como las de Mopsa, son nulas. Aquí vemos de nuevo el cuidado que pone Sidney en la caracterización formal de los distintos niveles de la pieza, que hace que las referencias mitológicas de los personajes cómicos presenten también este tono, razón por la que comparto las palabras de Bradbrook cuando dice que “The clowns of *Arcadia*, Mopsa and the rest, the fools of courtly comedy offered a simple burlesque, not unlike that which the antimasque of professional players might afford the courtly dancers of the masque proper”<sup>235</sup>.

### 6.2.3 Diana

Diana es una figura mitológica de alta frecuencia de aparición en los textos renacentistas, sobre todo en la poesía amorosa y en piezas narrativas en las que interviene el amor<sup>236</sup>. En la *Arcadia* se pueden detectar distintos tratamientos, desde los más esperables que siguen convencionalmente la fuente mitográfica, hasta los más sorprendentes, como el tratamiento irónico y cómico.

#### a) La diosa de la castidad y de la luna

Una referencia en este sentido se encuentra en el segundo libro. Una nube

<sup>234</sup> En relación a la noción de Cupido como un tirano véase WHEELER 1938: 74, donde señala que “This notion of Cupid as a tyrant and a lord is medieval in origin (cf. “throne of Love” at *Tilt*, 214, and “lord Love” at *Und.*, 398) where Love and his mother are personified, but neither is referred to by the classical names; the discussion, moreover, is purely philosophical”.

<sup>235</sup> 1965: 154.

<sup>236</sup> Sannazaro menciona a Diana en las prosas 3, 8 y 9 (1982: 47, 82, 96, 104). Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, V, 2; *Doctor Faustus*, IV, 2; *Edward II*, I, 1; y *Dido, Queen of Carthage*, I, 1; II, 1; y III, 3. Numerosas referencias en Spenser, Shakespeare y Jonson. Véase SAWTELLE 1896: 47-50; ROOT 1903: 51-56; WHITMAN 1918: 71-72; LOTSPEICH 1932: 53-54; y WHEELER 1938: 81-83.

atraviesa la luna y Philoclea invoca a Diana, diciéndole que desearía que la nube que esconde la luz de su virtud se marchara; o si no, que la nube oscureciera el cielo para siempre y le sirviera de excusa a su locura:

‘O Diana,’ said Philoclea, ‘I would either the cloud that now hides the light of my virtue would as easily pass away as you will quickly overcome this let; or else that you were for ever thus darkened to serve for a better excuse of my outrageous folly’(98).

A este respecto, a mi entender, es conveniente aclarar que menciona a Diana no solo por ser la diosa de la caza y la naturaleza, sino además porque es una deidad virgen, virtud a la que Philoclea más aspira<sup>237</sup>. En este sentido hay que recordar que Diana era la divinidad itálica que se identificaba con la diosa Ártemis de los griegos; se trata de una de las deidades del panteón olímpico, hija de Zeus y de la titánide Leto, y hermana, por tanto, de Apolo. Ártemis era la diosa protectora de la fuerza vegetativa y de la caza; tenía también poder sobre las aguas, especialmente las termales, las de los ríos y las de los estanques. Desde muy pequeña, pidió a su padre un arco y unas flechas que le forjaron los cíclopes, pues su ocupación favorita era la caza. La diosa recorría los montes y los bosques acompañada por un coro de ninfas y una jauría de perros; otra de sus actividades predilectas era la danza, la cual ejecutaba, además de con las ninfas, con las Gracias. Pese a ser cazadora, Ártemis era también protectora de los animales, sobre todo de los ciervos. Siendo una diosa virgen, Ártemis intervino en numerosos mitos relacionados con su castidad; la diosa convirtió a Acteón en ciervo por haberla visto

---

<sup>237</sup> Una referencia muy similar a esta la tenemos en el soneto 97 de *Astrophil and Stella*:

Dian that faine would cheare her friend the Night,  
Shewes her oft at the full her fairest face,  
Bringing with her those starry Nimphs, whose chace  
From heavenly standing hits each mortall wight.  
But ah poore Night, in love with Phoebus´ light,  
And endlesly despairing of his grace,  
Her selfe (to shew no other joy hath place)  
Silent and sad in mourning weedes doth dight:  
Even so (alas) a Lady Dian´s peere,  
With choice delights and rarest company,  
Would faine drive cloudes from out my heavy cheere.

Aquí, en las líneas iniciales, vemos que Diana es la Luna, amiga de la Noche, que aquí es la personificación de Astrophil y a la que suele llenar de luz, pero este no es el caso, porque, tal y como se recoge en el verso octavo, la Noche, «silenciosa y triste se viste con ropajes de duelo», desespera por contemplar su sol y hace caso omiso de las propuestas de la dama par de Diana. No puede ser de otra forma porque Astrophil espera alguna señal por parte de Stella, aunque sabe que espera en vano, tras la separación que ella ha decidido.

desnuda mientras se bañaba; también castigó a la ninfa Calisto por haberse dejado seducir por Zeus; el gigante Orión, su compañero de caza, fue muerto por un escorpión tras haber intentado violarla; bajo sus flechas murió el Alóada Oto, quien igualmente intentó forzarla. Pero, de la misma forma en que Ártemis infligía castigos, también recompensaba a los que mantenían su pureza, como es el caso del joven Hipólito o el de la ninfa Britomartis. Al mismo tiempo, su calidad de virgen no le impedía ser protectora de la fecundidad humana; Ártemis era la diosa de los partos y la preservadora del crecimiento de los niños. Mientras su hermano Apolo fue asimilado con Helio, el dios del Sol, Ártemis lo fue con Selene, la Luna.

Luego volvemos a ver otra mención a Diana en el tercer conjunto de églogas. Nico comienza su canción contando que un vecino suyo, poco agraciado, se casó con una hermosa joven. Los celos comenzaron a poseerlo pero su ingenua esposa era buena porque desconocía la malicia. El marido se volvió huraño y profería a su esposa duras palabras; refunfuñaba cuando ella solo buscaba su ternura y la molestaba preguntándole a qué sabían los labios de un joven cortesano. De esta forma, el esposo despertó en su mujer unas ideas que jamás habían cruzado su mente y ella pensó que debía de ser muy dulce aquello que su esposo tanto temía. Su corazón se inflamó de deseo y, atenta a los celos de su marido, estudió la forma de engañarlo. Un día se arrojó a los brazos de su marido y, gritando, le dijo que si no la ayudaba, su matrimonio sería deshonorado. Cuando su esposo le preguntó qué le ocurría, su mujer le explicó que un invitado indeseable buscaba su amor. El esposo, que ignoraba que su mujer se estaba quejando de aquello que realmente deseaba, le preguntó qué medidas podían tomar para echar al cortesano de su casa sin que el príncipe se ofendiera. Su mujer le respondió que se dirigiera al cortesano haciéndole saber que ella lo amaba y que le rogase que abandonara la casa, a menos que estuviera dispuesto a conmover el corazón de su esposa y ocasionar, con ello, la vergüenza de ambos; de esta forma, tal y como le explicó su mujer, su esposo mostraría al cortesano que no dudaba de él. El esposo se dirigió, entonces, al cortesano y le repitió las palabras ideadas por su mujer, aunque con miedo de que este se enfadara. El cortesano no consideraba que la esposa fuese de gran valor, aunque se mostró contrariado; no queriendo verse metido en discusiones, se fue de la casa, pero no se alejó demasiado para poder espiar a la pareja. Nico sigue contando que la esposa engañaba a su marido, mientras este pensaba que su mujer era la mismísima Diana:

The wife thus having settled husband's brain  
(Who would have sworn his spouse Diana was),  
Watched when she a further point might gain;  
Which little time did fitly bring to pass.  
For to the court her man was called by name,  
Whither he needs must go for fear of blame (219, vv. 73-78).

En mi opinión, no cabe duda de que el hecho de que Diana sea una diosa virgen explica que el esposo que protagoniza la historia de Nico, pensando que su mujer es casta y pura, la compare con la diosa.

También encontramos referencias a Diana en el cuarto conjunto de églogas, concretamente en la canción de Philisides (293-295). En este sentido, y como anticipo, Philisides cuenta que, cuando regresó de sus viajes, siguió llevando una vida tranquila y su alma era honesta. Pero, un buen día, el amor alteró su paz y cuenta su enamoramiento mediante unos versos que le llegaron en un sueño y que dieron como resultado una canción, que seguidamente entona. Una vez que comienza su relato pide perdón a los dioses por lo que va a contar; la luna se partió por la mitad y de ella surgió un hermoso carro conducido por palomas y gorriones que siguió su curso hasta detenerse ante él. El pastor estaba tan asustado que pensó que el juicio final del cielo, de la tierra o del infierno había llegado; pero, de pronto, vio que en ese carro había dos damas y una doncella que las acompañaba. Cuando Philisides vio a ambas damas descender del carro, pensó que eran hijas de las montañas; entonces, las escuchó hablar y oyó cómo la primera dama le decía a la segunda “Vamos, Venus”, y que esta le respondía “Diana, ya voy”. Philisides se quedó asombrado al escuchar sus nombres y comprobó que su fama desentonaba con la verdad. Diana llamó a la doncella que la acompañaba, que era una ninfa que superaba en belleza a cualquier cosa que el pastor hubiese visto antes, como las perlas de oriente superan a la madre que las esconde; los cielos le habían concedido todas las gracias e iba vestida modestamente. Cuando se acercó hasta Diana, sus pasos movían toda la belleza y el mundo del amor; inclinando sus ojos con humildad, esperó la voluntad de su señora. Entonces, Diana la llamó Mira y le hizo saber que su mente, cuyas leyes son perfectas, le ha concedido a la doncella la gracia especial de que las escuche y las vea; le pide que guarde silencio y no cuente lo que va a ver. Mira asintió con la cabeza y su figura quedó clavada en el pecho de Philisides, que no podía dejar de admirarla. Con ojos airados y mostrando odio en su rostro, Diana comenzó a hablar.

Aquí hay que destacar que la descripción física que Philisides ofrece en sus versos de Diana y Venus coincide con la historia mitológica. Diana, diosa de la caza y protectora de la naturaleza, es representada con un arco y unas flechas; su vestido, a modo de peplo, suele dejar un brazo al descubierto y es similar al de las ninfas, las cuales forman parte de su séquito. Venus, la diosa de la belleza y del amor, suele ser representada con los cabellos rizados; Philisides alude a la perfección de su figura y a su expresión libertina, la cual contrasta enormemente con la mirada severa de Diana, una diosa virgen y opuesta a la picaresca sexual de su compañera. Llegados a este momento, quiero aclarar que el hecho de que ambas deidades hayan descendido de un carro que, a su vez, surgió de la luna, tiene que ver con Diana, que, además de ser diosa de la caza, también lo era de la luna. Mira, la joven que las acompaña, es descrita como una ninfa, por lo que formaría parte del séquito de Diana<sup>238</sup>. Philisides prosigue con su relato y cuenta lo que Diana le dijo a su amada Mira:

<sup>238</sup> Venus y Diana también aparecen juntas en *Astrophil and Stella*, donde la diosa de la castidad aparece opuesta a la de la pasión, un motivo que es particularmente común en la literatura renacentista y que vemos aquí en la estrofa 12 de la canción quinta:

But valiant Rebels oft in fooles' mouthes purchase fame;  
I now then staine thy white with vagabunding shame,  
Both Rebell to the Sonne, and Vagrant from the mother;  
For wearing Venus' badge, in every part of thee,  
Unto Dianae's traine thou runaway didst flee:  
Who faileth one, is false, though trusty to another.

Tal y como se puede comprobar, en esta canción Astrophil deja a un lado el lenguaje delicado y respetuoso del hombre enamorado y sus palabras aquí están llenas de desesperación, reproche y venganza; ahora a su idealizada Stella la llama ladrona, tirana, asesina, bruja y demonio, lógico resultado de ver sus sentimientos no correspondidos. La acusa de traición porque ha nacido en el reino de Amor y se ha rebelado contra él, al igual que contra Venus, madre de Amor. Las esperanzas iniciales que Astrophil ha concebido de tener plenamente a la mujer que adora no tienen traducción en la realidad y la que él creía hija de Venus prefiere mostrarse ahora como la seguidora de Diana. La presencia de la diosa de la castidad, –la que no quiere casarse por nada del mundo y desea conservar en todo momento su libertad, la que obtuvo de Júpiter la gracia de guardar una virginidad eterna– resulta del todo esperable en una historia en la que el amor no llega a la consumación física porque la amada, dada su situación de mujer casada, insiste en la condición imprescindible de la virtud y en la espiritualidad como único ámbito posible de relación y entrega. En el soneto 72 se recurre de nuevo a la oposición entre la pasión, encarnada por Venus, y la castidad, representada por Diana. En este poema, pleno de sentimiento y de amor, Astrophil dirige sus palabras a su propio deseo, al que personifica y trata con la familiaridad de un viejo amigo; para no perder a su amada, el joven enamorado intenta cumplir la condición que ella impone, lo que implica limitar su relación a un nivel puramente platónico y espiritual; por eso, le dice adiós al deseo y trata de situarse en una nueva posición:

Now from thy fellowship I needs must part,  
Venus is taught with Dian's wings to flie:  
I must no more in thy sweet passions lie;  
Virtue's gold now must head my Cupid's dart.

Como se puede observar aquí (vv. 5-8), todo esto supone un proceso de educación interior que implica la neutralización de la dominante presencia de la diosa de la pasión con la intervención de la de la castidad. Pero en el fondo, Astrophil no puede renunciar a su concepción del amor como un todo único en

Diana did begin: 'What moved me to invite  
 Your presence, sister dear, first to my moony sphere,  
 And hither now, vouchsafe to take with willing ear.  
 I know full well you know what discord long hath reigned  
 Betwixt us two; how much that discord foul hath stained  
 Both our estates, while each the other did deprave,  
 Proof speaks too much to us that feeling trial have.  
 Our names are quite forgot, our temples are defaced;  
 Our off'rings spoiled, our priests from priesthood are displaced.  
 Is this thy fruit, O strife? those thousand churches high,  
 Those thousand altars fair now in the dust to lie?  
 In mortal minds our minds but planets' names preserve;  
 No knee once bowed, forsooth, for them they say we serve.  
 Are we their servants grown? no doubt a noble stay;  
 Celestial pow'rs to worms, Jove's children serve to clay.  
 But such they say we be; this praise our discord bred,  
 While we for mutual spite a striving passion fed.  
 But let us wiser be; and what foul discord brake,  
 So much more strong again let fastest concord make.  
 Our years do it require; you see we both do feel  
 The weak'ning work of time's for ever whirling wheel.  
 Although we be divine, our grandsire Saturn is  
 With age's force decayed, yet once the heav'n was his.  
 And now before we seek by wise Apollo's skill  
 Our young years to renew (for so he saith he will)  
 Let us a perfect peace betwixt us two resolve;  
 Which, lest the ruinous want of government dissolve,  
 Let one the princess be, to her the other yield;  
 For vain equality is but contention's field (293-294, vv. 102-130).

Diana le explica a Mira que la había invitado a su esfera lunar y a este bosque para que escuche con atención; le habla de la discordia que existe desde hace tiempo entre ella y Venus y de cómo esa discordia ha mancillado sus estados con las depravaciones de una y otra de tal forma que sus nombres han sido olvidados, sus templos se han descuidado y derruido; y las sacerdotisas han huido. Su inmortalidad tan solo permanece en los nombres de los planetas y ya nadie se inclina ante ellas; tanto ella como Venus se han convertido en esclavas y han pasado de ser poderes celestiales a ser gusanos, y de hijas de Júpiter a arcilla. Diana pensaba que ya iba siendo hora de acabar con la discordia, que mientras más fuerte era, más rápido se acababa. Ambas diosas consideraban que la rueda del tiempo no se detenía y, aunque eran deidades, el gran señor Saturno había ido decayendo con el paso de los años; antes de acudir a Apolo para

---

el que no hay partes o segmentos y en el que no se puede separar el contacto físico del goce espiritual, por lo que la despedida que en este poema hace al deseo no es del todo efectiva y solo tiene el valor de un simple gesto, de una intención que tiene mucho de superficial y de autoimpuesta, tal y como nos muestran las composiciones del último tramo del poemario.

que las rejuveneciera, querían hacer las paces entre ellas y, no creyendo en la ecuanimidad, habían decidido que una de las dos tenía que ser princesa y la elegida poseería los dones de ambas y reinaría por su castidad y su belleza; si Diana era la que debía reinar, Venus le cedería sus perfecciones y si vencía Venus, Diana le daría las suyas. De este modo, la diosa dijo que el joven puro que se encontraba junto a ellas elegiría quién de las dos debía reinar y, mostrándole una corona de ámbar, se dirigió a este y le dijo que la pusiera sobre la cabeza de aquella que ganara.

Diana era hija de Júpiter y a Venus también se le suele asignar como padre a Júpiter, lo que explica que ambas se refieran a este dios como su padre. Debo indicar que, en efecto, la extremada belleza de Venus causó discordia entre los dioses, pero no se conoce ninguna historia que refiera su enemistad con Diana, por lo que puedo deducir que se trata de una invención de Sidney, quien pone en boca de Philisides el consiguiente relato. Por otro lado, en mi opinión, la referencia a Apolo también sería una invención de Sidney, pues este dios no tenía la virtud de rejuvenecer. En mi opinión, resulta un tanto absurdo que se aluda al decaimiento físico de ambas diosas, siendo inmortales y poseedoras de una belleza imperecedera. En lo que respecta a Saturno, no me cabe la menor duda de que su alusión en el relato de Philisides responde a su condición de dios del tiempo; Diana y Venus consideran que Saturno ha ido envejeciendo con el paso de los años, acaso por ser un dios perteneciente a la generación anterior a la de Júpiter.

La última referencia a Diana en la canción de Philisides aparece en la parte final de la composición. Philisides prosigue con el relato de su sueño. Venus afirmaba que nunca había odiado a Diana y que estaba decidida a acabar con las disputas entre ellas, así que las dos se acercaron a Philisides que dijo que debían obedecerle en nombre de Estigia. Entonces, Philisides dio su veredicto, diciéndoles a las diosas que la discordia entre ambas le había demostrado que no sabían gobernar y que su belleza no tenía tanto mérito; seguidamente, señaló a Mira y juzgó que la corona debía ir sobre su cabeza. Venus y Diana protestaron pero se vieron obligadas a cumplir su juramento. Venus, en castigo, hizo que el pastor se enamorara de Mira de tal forma que desearía haber estado ciego para no contemplarla; Diana, llevando a cabo el mismo proceder, le dijo que su castidad lo mantendría vivo; por último, ambas diosas le dijeron que los rayos que viese brillar en el rostro de Mira tendrían tanta fuerza que Philisides no se atrevería a buscar

ayuda para aliviar su desgracia. Tras estas maldiciones, las diosas cedieron todos sus dones a Mira y desaparecieron en el cielo. Philisides se despertó temblando, preguntándose si había tenido un sueño:

And smirky thus gan say: 'I never sought debate,  
Diana dear, my mind to love and not to hate  
Was ever apt; but you my pastimes did despise.  
I never spited you, but thought you over wise.  
Now kindness proffered is, none kinder is than I;  
And so most ready am this mean of peace to try.  
And let him be our judge; the lad doth please me well.'  
Thus both did come to me, and both began to tell  
(For both together spake, each loath to be behind)  
That they by solemn oath their deities would bind  
To stand unto my will; their will they made me know.  
I that was first aghast, when first I saw their show,  
Now bolder waxed, waxed proud that I such sway might bear;  
For near acquaintance doth diminish reverent fear.  
And having bound them fast by Styx they should obey  
To all what I decreed, did thus my verdict say:  
'How ill both you can rule, well hath your discord taught;  
Ne yet, for what I see, your beauties merit aught.  
To yonder nymph therefore (to Mira I did point)  
The crown above you both for ever I appoint.'  
I would have spoken out, but out they both did cry:  
'Fie, fie, what have we done? ungodly rebel, fie!  
But now we must needs yield to what our oaths require.'  
'Yet thou shalt not go free,' quoth Venus, 'such a fire  
Her beauty kindle shall within thy foolish mind  
That thou full oft shalt wish thy judging eyes were blind.'  
'Nay then,' Diana, said, 'the chasteness I will give  
In ashes of despair, though burnt, shall make thee live'  
'Nay thou', said both, 'shalt see such beams shine in her face  
That thou shalt never dare seek help of wretched case.'  
And with that cursed curse away to heav'n they fled,  
First having all their gifts upon fair Mira spread (295, vv. 147-178).

#### b) El tratamiento irónico

Encontramos otra mención a Diana en el último libro. Philanax da comienzo a los cargos contra Pyrocles y dice que no sabe cómo llamar al acusado, pues llegó a Arcadia como un peregrino perdido, se convirtió en una mujer y, poco después, en un violador de mujeres, luego en un príncipe, y ahora en un prisionero. Philanax prosigue diciendo que Pyrocles se disfrazó de mujer porque, siendo el sexo más simple e inofensivo, le permitía esconder fácilmente sus propósitos; y de esta forma se presentó ante Basilius, el cual lo recibió con la gracia que lo caracterizaba y se convirtió en la mano derecha de su esposa, de tal forma que Gynecia no veía más que por los ojos de la



que se hacía llamar Cleophila. Philanax sostiene que lo que quiera que haya ocurrido entre Cleophila y Gynecia, habiendo la una confesado su violación, y la otra su asesinato, lo deja en manos del juez, pues a él solo le compete el asesinato de Basilius. Además, continúa Philanax, para llevar a cabo su plan con mayor facilidad, esta ninfa de Diana llamada Cleophila, fingió tener que dedicarse a ciertos ritos, demostrando con su maldad que no solo no temía a los dioses, que contemplan el castigo y la tiranía, sino que también los blasfemaba haciendo uso de sus nombres para lograr sus viles propósitos:

For my heart hastens to the miserable point of Basilius's murder, for the executing of which with more facility this young nymph of Diana's bringing up feigned certain rites she had to perform—so furious an impiety had carried him from all remembrance of goodness that he did not only not fear the gods, as the beholders and punishers of so ungodly a villainy, but did blasphemously use their sacred holy name as a minister unto it (335).

Philanax se refiere a Cleophila como una ninfa criada en el cortejo de Diana, la diosa virgen aficionada a la caza que recorría los bosques acompañada por las ninfas, con las que también bailaba. A mi entender, la alusión de Philanax tiene que ver con el hecho de que Pyrocles se haya hecho pasar por mujer y es puramente irónica, pues lo cierto es que Philanax considera que el joven príncipe está muy lejos de parecerse a una ninfa, y más lejos aún de pertenecer al cortejo de Diana, que castigaba sin piedad cualquier acto impuro. A este respecto, y aunque lo detallo en 6.2.1 al hablar de Venus, por ser la más perjudicada, conviene mencionar la desmitificación de las figuras míticas o, al menos, una visión más humanizada, falible, incluso física y erótica<sup>239</sup>.

### c) El tratamiento cómico

Una referencia en este sentido aparece en el primer libro. Dametas duda de la identidad sexual de Cleophila; al mismo tiempo, le hace saber que él es el encargado de

---

<sup>239</sup> En este sentido, valga igualmente el ejemplo de la poesía erótico-festiva de Hurtado de Mendoza. Una tendencia en donde dioses y hombres aparecen juntamente en un mismo plano de convivencia física a través de la realización del acto sexual. El deseo de Diana debe ser urgente e insaciable, pues se conforma con un pastor. Esta diferencia de origen es un elemento más de la desmitificación, reforzada por los apelativos vulgares con los que a ella se refiere: «doña bellaca», «señora, la del arco y las saetas». A través de la alusión directa de una realidad sexual, la figura de Diana queda deformada como un ser dominado por la insatisfacción (COLÓN 2002:21). Como puede verse, Mendoza se burla de la mitología, del quehacer mitográfico de antiguos y modernos, degrada sin piedad a las figuras mitológicas más queridas del momento hasta transformarlos en seres desprovistos de cualquier característica divina, e incrustándolos en los arquetipos literarios más ruines, llegando a tal grado de humanización en el que la

velar por el duque y sus hijas. Cleophila, por su parte, lo define como una ostra al mando de una perla. La respuesta de Dametas no se hace esperar y golpea a la joven amazona, que reacciona como el valiente Pyrocles que en realidad es y empuña su espada. El pastor, atemorizado, retrocede; y su miedo es igualado al de los campesinos que fueron convertidos en ranas por Latona. Poco después, Dametas inventa un nuevo insulto y atribuye a la diosa Diana una peineta:

‘By the combcase of Diana!’sware Dametas, ‘this woman is mad; oysters and pearls; dost thou think I will buy oysters? I tell thee, get thee packing, or else I must needs be offended’ (29).

En este sentido, me parece necesario resaltar este hecho ya que, en lugar de llevar una peineta, la auténtica representación de la diosa consiste en llevar un arco y una flecha y una media luna sobre su cabeza.

#### 6.2.4 Himeneo

Las referencias a Himeneo<sup>240</sup> aparecen en el tercer conjunto de églogas, dentro del epitalamio que Dicus entona en la boda de Lalus y Kala (213-216), y que es una de las primeras piezas de este género en la literatura inglesa. El pastor comienza su epitalamio pidiendo a la madre tierra que se engalane de flores para que vea a uno de sus hijos aumentar su bien. El amor justo derrota los poderes de Cupido y la guerra de los pensamientos neutraliza la paz, que no debe disminuir; como las tortugas, los esposos deben permanecer unidos y vivir el uno para el otro para que no exista la posibilidad de mancillarse. Este dios, en consecuencia, presenta una imagen negativa del amor, posiblemente más cercana al enamoramiento azaroso que provoca con sus flechas, que al amor correspondido y equilibrado entre dos personas, que nada tiene que ver con los designios del caprichoso arquero. Dicus concluye esta primera estrofa, como todas las

---

convivencia pacífica de dioses y hombres no es una utopía (COLÓN 2002:25).

<sup>240</sup> Referencias de Himeneo vienen en *The Faerie Queene*, 1.4.48; *Epithalamion*, 34-6, 140, 255, 405; *Amoretti*, 77; y *Virgil’s Gnat*, 395. Kyd las trae en *The Spanish Tragedy*, III, 15; *Cornelia*, II; y *Ieronimo*, I, 1; y Marlowe lo hace en *The Massacre of Paris*, 1, 2, y *Edward II*, I, 4. También las vemos en *As You Like It*, V, 4; *Much Ado about Nothing*, V, 3; *The Tempest*, IV, 1; *Timon of Athens*, IV, 3; *Pericles*, III, prol 9; *Hamlet*, III, 2; y *Titus Andronicus*, I, 1. Numerosas referencias en Jonson: *Hymenaei*, 47-52, 58-67; *The Hue and the Cry after Cupid*, 93-102; *Epicoene*, III, 2, 396; *The Barriers*, 80, 83; *A Challenge at Tilt*, 219, 220; *Love’s Triumph through Callipolis*, 91; *Miscellaneous Pieces*, 339; y *Love’s Welcome. The King and Queen’s Entertainment at Bolsover*, 139. Véase LOTSPEICH 1932: 71; SAWTELLE 1896: 67; ROOT 1938: 75; WHITMAN 1918: 125; y WHEELER 1938: 118-119.

demás, pidiéndole al dios Himeneo que mantenga la felicidad conyugal de Lalus y Kala. Dicus continúa pidiendo al cielo que se despierte y muestre su rostro, que está escondido por las nubes; con su presencia llenará de gracia a la honesta novia y al tímido novio. Aunque no ofrezca ningún presente al dios, Dicus elabora una especie de alabanza en el estribillo final de cada una de las estrofas:

Let mother earth now deck herself in flowers,  
To see her offspring seek a good increase,  
Where justest love doth vanquish Cupid's powers  
And war of thoughts is swallowed up in peace  
Which never may decrease,  
But like the turtles fair  
Live one in two, a well united pair,  
Which, that no chance may stain,  
O Hymen long their coupled joys maintain (213, vv. 1-9).

Esta primera estrofa se dirige a la tierra y las diez siguientes se dedican, entre otros, al cielo, a las musas, a las ninfas, a Pan, a la virtud, para que contribuyan al esplendor de la ceremonia y, sobre todo, a la alegría y la felicidad de los novios; luego sigue la lista de los que están excluidos y cuya presencia no se desea: Cupido, los celos, el orgullo y todo aquello que distancia a la pareja. En todos los casos el estribillo recoge la referencia al dios de las bodas, Himeneo, que era el que presidía el cortejo nupcial y la personificación del canto ritual que se efectuaba en los casamientos. Existen varios mitos que intentan explicar el origen del dios; se le figuraba como un bello joven hijo de una musa, de Apolo, o de Dioniso, que había muerto el día de su boda, siendo posteriormente resucitado por Asclepio; otra leyenda afirma que Himeneo murió mientras cantaba en la boda de Dioniso y Ariadna, por cuyo motivo se perpetuaba su recuerdo en las nupcias. A Himeneo se le representa con una antorcha, una flauta y una corona de flores. Durante los esponsales se le ofrecía vino, leche y una torta, que luego se repartía entre los dioses.

Las alusiones mitológicas en los epitalamios eran algo habitual, pero sin ampliarlas, por las características propias del género, mediante la derivación hacia el relato extenso<sup>241</sup>. También, por supuesto, la mención a Himeneo es habitual. En este sentido, Pellicer en sus *Lecciones solemnes* indica que la invocación al dios del matrimonio procede de la reiteración ritual<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> COLÓN 2002: 87.

<sup>242</sup> COLÓN 2002: 88.

### 6.2.5 Pan

Pan era el dios de los pastores y los rebaños, y procedía de Arcadia. Recorría los bosques y las montañas, deteniéndose únicamente para dormir largas siestas o para espiar a las ninfas, ya que estaba dotado de una gran potencia sexual y un incesante ardor lascivo. Así aparece en numerosas creaciones del Renacimiento, sobre todo en aquellas de entorno idílico<sup>243</sup>. Sidney menciona a Pan en *The Lady of May*, en la composición final de Theron y Espilus. Mucho más numerosas son las referencias que vienen en la *Arcadia*, en las que mayoritariamente aparece como la deidad que protege e inspira a los pastores.

#### a) El dios protector e inspirador de los pastores

Así aparece en el primer libro, poco después del episodio del ataque de la osa. En este caso, Cleophila corre a socorrer a Musidorus y a Pamela, pero, no bien da tres pasos, se encuentra a Pamela que, acompañada por Dametas y Musidorus, lleva en sus manos la zarpa de la osa que el pastor Dorus le había entregado como regalo. Dametas, feliz por habersele dado muerte a la osa, viene cantando pero, en cuanto ve al duque, cambia su canción por otra que celebre la victoria:

Now thanked be the great god Pan  
That thus preserves my loved life:  
Thanked be I that keep a man  
Who ended hath this fearful strife:  
So if my man must praises have,  
What then must I that keep the knave?

For as the moon the eye doth please  
With gentle beams not hurting sight,  
Yet hath sir sun the greatest praise,  
Because from him doth come her light:  
So if my man must praises have,  
What then must I that keep the knave? (46, vv.1-12)

En su canción, Dametas agradece, en primer lugar, al dios Pan que le haya

<sup>243</sup> Véanse las alusiones que vienen en Sannazaro, prosas 2, 8, 9 y 10 (1982: 41, 94, 96, 97, 104, 106, 108, 110, 121). Referencias las trae Spenser en *The Faerie Queene*, 2.9.40; y *The Shepheardes Calendar*, “January”, 17-57, “April”, 50ss, 91ss; “May”, 54, 111; “June”, 30, 68; “July”, 49, 144, 179; “September”, 96; “November”, 8, 10; y “December”, 4, 7-12, 50. Kyd lo menciona en *The Spanish Tragedy*, II, 1. Véase LOTSPEICH 1932: 96; SAWTELLE 1896: 95-96; WHITMAN 1918: 176-177; y WHEELER 1938: 159-160. Sobre la evolución del mito de Pan desde las fuentes griegas y romanas hasta el Renacimiento véase MULRYAN 1980.

salvado la vida y, en segundo lugar, se agradece a sí mismo el haber acogido a un joven que ha matado a la osa. El estribillo alude a la suerte de Dametas, que debe de ser tan elogiada como la bravura de Dorus.

El primer conjunto de églogas nos muestra otra referencia. Los pastores dan comienzo a su actuación; son la viva imagen misma del dios Pan y los sátiros que lo acompañan:

The first sports the shepherds showed were full of such leaps and gambols as (being accorded to the pipe which they bare in their mouths even as they danced) made a right picture of their chief god Pan and his companions, the satyrs (51).

A Pan se le solía representar acompañado por un perro y sus símbolos son la siringe, la corona de pino y el cayado de pastor. A mi entender, en algunos aspectos, el mito se ajusta perfectamente al contexto de la obra, pues el dios Pan es de Arcadia y, como los pastores recreados por Sidney, toca una flauta. Sin embargo, el deseo sexual que caracteriza al dios, así como su aspecto físico no se corresponden en absoluto con lo que se recoge en la *Arcadia*. Pan comparte tanto la magia del bosque como la extraña ambigüedad de figuras humildes, capaces de grandeza<sup>244</sup>. Si bien es cierto que, como pastores, su dios es Pan, su interés, hasta el momento, se reduce al canto, al baile y a las églogas, y no a la persecución de ninfas. Nótese, además, que Philoclea ha sido comparada en más de una ocasión con una ninfa y este hecho no incita el deseo sexual de los pastores.

Dentro del primer conjunto de églogas, en la composición de Lalus y Dorus, vemos otras menciones. Lalus ahuyenta a la musa invocada por Dorus y se dirige a Pan, cuya flauta lo ayudará en su canto, para que glorifique los dones de su amada Kala:

*Lalus*. Muse, hold your peace! But thou, my god Pan, glorify  
My Kala's gifts, who with all good gifts filled is.  
Thy pipe, O Pan, shall help, though I sing sorrily (53, vv. 25-27).

En este sentido hay que aclarar que Pan no tenía la capacidad de inspirar —esa cualidad se le atribuye a las Musas, a quien Dorus pidió ayuda en su anterior intervención— pero, puesto que era músico y tocaba la siringe, es comprensible que Lalus lo reclame para que lo acompañe en su canto.

---

<sup>244</sup> TOLIVER 1971: 365.

Dentro de la misma composición, los dos pastores siguen cantándole a sus amadas y en este punto Lalus se dirige nuevamente a Pan para que le haga saber a su amada que está perdiendo sus mejores años para amar.

*Lalus.* This maid, thus made for joys, O Pan, bemoan her,  
That without love she spends her years of love:  
So fair a field would well become an owner.  
And if enchantment can a hard heart move,  
Teach me what circle may acquaint her sprite,  
Affection's charms in my behalf to prove.  
The circle is my round-about-her sight:  
The power I will invoke dwells in her eyes:  
My charm should be she haunt me day and night (54-55, vv. 97-105).

Otra alusión la tenemos en el primer conjunto de églogas, cuando Dicus es abucheado por la audiencia por la versión negativa que hace de Cupido. Sin embargo, da un paso al frente e invoca a Pan:

But Geron, well backing him in it, Dicus boldly stepped forth and, after having railed at the name of Cupid as spitefully as he could devise, calling to Pan to help his song in revenge of his losing the fair Syrinx, he thus, tuning his voice to a rebeck, sang against him (58).

Conviene indicar que Dicus considera que Cupido es el causante de que Pan persiguiera a Siringe; se trata de una reinención del mito que el pastor lleva a cabo para dejar en mal lugar a Cupido; también para que Pan, siendo víctima de las caprichosas flechas del joven dios, lo ayude en su cometido.

Las siguientes referencias las vemos en la égloga de Pas y Nico. Dicus interviene en los versos de Nico y Pas como árbitro de la apuesta y les pide que canten mejor de lo que lo han hecho hasta ahora. Nico se burla de Pas diciendo que su flauta hace revivir al mismísimo Pan; compara su físico con el del dios y alude al mito de la ninfa Siringe. A lo que Pas le responde con una burla similar, comparando su pluma con la del dios Apolo, quien no logró conquistar a Dafne:

*Nico.* Who doubts but Pas' fine pipe again will bring  
The ancient praise to Arcad shepherds' skill?  
Pan is not dead since Pas begins to sing.  
*Pas.* Who evermore will love Apollo's quill,  
Since Nico doth to sing so widely gape?  
Nico his place far better furnish will.  
*Nico.* Was this not he who, for Syringa's scape

Raging in woes, first pastors taught to plain?  
Do you not hear his voice, and see his shape?  
*Pas*. This is not he that failed her to gain,  
Which made a bay, made bay a holy tree;  
But this is one that doth his music stain (126, vv.51-62).

La figura de esta deidad de los bosques sirve a Nico para ridiculizar a su amigo. Nico, por lo tanto, proyecta una idea negativa de Pan y por eso lo compara con su amigo Pas, cuyo nombre, por otro lado, es similar al de Pan. Pas, en represalia, alude a Apolo, que se menciona como dios de la poesía y la música. De acuerdo con Pas, la música de Nico deslució la compuesta por el dios. Nico invoca a los faunos y a las hadas y los imagina sufriendo al ver que él mismo es comparado con Pas; les pide ayuda para demostrar a su compañero que puede cantar mejor que él. Pas, por su parte, invoca a las ninfas y les pide que lo ayuden con su flauta. Ambos pastores pasan a hablar de sus respectivas amadas, Leuca y Cosma, y narran de forma apasionada el deseo que sus cuerpos les provocan. En la mitología romana Fauno es el equivalente al dios griego Pan. Nico, sin embargo, invoca a los faunos, en plural, refiriéndose a una especie de semidioses del bosque, con atributos afines a Pan y los sátiros. El pastor los menciona como figuras rurales que imagina sufriendo porque Pas se ha atrevido a comparar sus dotes musicales con la suyas propias. En general, la mención que ambos pastores hacen de los faunos, de Pan y de Apolo se desarrolla en función del contexto de sus versos.

Los concursos musicales forman parte de la historia mitológica. En una ocasión, Pan tuvo la audacia de comparar su música con la de Apolo y de retarlo a una prueba de habilidad. Tmolos, el dios montaña, fue elegido árbitro. Pan tocó su flauta y, con su rústica melodía, dio gran satisfacción a él mismo y a su ferviente seguidor, Midas, que estaba presente. Entonces Apolo pulsó las cuerdas de su lira y Tmolos inmediatamente lo declaró vencedor; todos estuvieron de acuerdo salvo Midas, que disintió diciendo que prefería la flauta de Pan a la lira de Apolo. En castigo, Apolo colocó unas orejas de asno a Midas. Esta historia nos remite en cierta medida a la relatada en la obra, donde Pan representa a Pas, que toca la flauta, y Nico a Apolo, que, aunque no toca la lira, sí compone versos.

Nico y Pas prosiguen con sus versos. Ambos pastores se dicen el uno al otro una adivinanza, pero ninguno de ellos parece encontrar la solución; Nico se dirige a Pas llamándolo Pan, mientras que Pas se dirige a Nico llamándolo Febo. A este respecto, considero que una vez más queda nuevamente reflejada en la obra el hecho de que ambos pastores recurren a los nombres de estas deidades para llamarse entre ellos.

*Nico.* Tell me (and be my Pan) the monster's name  
 That hath four legs, and with two only goes;  
 That hath four eyes, and only two can frame.  
*Pas.* Tell this (and Phoebus be): what monster grows  
 With so strong lives that body cannot rest  
 In ease until that body life forgoes?  
*Dicus.* Enough, enough; so ill hath done the best  
 That, since the having them to neither's due,  
 Let cat and dog fight which shall have both you (128, vv. 141-150).

Otra referencia viene en el tercer libro. Basilius, una vez que su esposa se retiró fingiendo cansancio, permaneció junto a Philoclea con el fin de darle tiempo a la duquesa a que se desvistiera. Viendo al duque junto a su hija, era fácil percibir que el asunto que lo entretenía en su habitación era espinoso, pues la conversación que le daba a Philoclea era de lo más trivial; cambiando de sitio, mirando a todas partes, Basilius comenzaba a hablar de un tema, lo interrumpía y respondía a las frases de Philoclea con contestaciones absurdas. Cuando el duque consideró que ya había transcurrido el tiempo suficiente para que Gynecia se durmiera, se dirigió a su habitación a oscuras y de puntillas, pero mientras más cuidado tenía, más ruido hacía tropezándose con los muebles. Temiendo que Gynecia no estuviese dormida del todo, Basilius se desvistió con el mismo esmero con el que el pobre Pan se metió en la cama de Hércules en vez de en la de Yole; se tumbó junto a su esposa y permaneció con los ojos abiertos, atento a la respiración de Gynecia:

Till at length, fearing his wife were not fully asleep, he came lifting up the clothes as gently as I think poor Pan did when, instead of Iole's bed, he came into the rough embracings of Hercules, and laying himself down as tenderly as a new bride, rested awhile with a very open ear to mark each breath of his supposed wife (198).

Ovidio, en *Fastos* (II), cuenta que el dios Pan vio de lejos a Ónfale, reina de Lidia, que viajaba acompañada de Hércules, su esclavo, y se enamoró de ella. Llegada la noche, los viajeros hicieron un alto en el camino y se refugiaron en una gruta. Ónfale, por diversión, cambió sus ropas con las de Hércules y así se dispusieron a dormir. Pan llegó a la gruta con deseos de saciar la pasión que había concebido por Ónfale, pero en la oscuridad de la noche avanzó a tientas y, engañado por la vestimenta trocada, confundió a Hércules con Ónfale, y en vez de besos recibió heridas. El narrador alude a este mito confundiendo a Ónfale con la joven Yole, hija del rey Éurito. El mito de



Ónfale, Hércules y Pan comparte algunas semejanzas con el episodio relatado en la obra. Para empezar, ambos tienen lugar de noche y el escenario es muy similar: una gruta y una cueva. También se produce un intercambio, aunque no de vestimentas, sino de personajes, pues Gynecia ocupa el lugar de Cleophila y Cleophila el de Gynecia. Basilius, que juega el papel de Pan, se dispone a satisfacer sus deseos con Cleophila, pero en su lugar encuentra a su propia esposa. La mayor diferencia entre ambas historias es que Basilius se entrega a su amada confiando de que es realmente ella, pues Gynecia le sigue el juego y finge ser Cleophila, mientras que Pan descubre que está en brazos de Hércules, y no de Ónfale, y se queda enormemente frustrado.

Dentro del tercer conjunto de églogas vemos a Pan en el epitalamio de Dicus. En sus versos Dicus pide al cielo que los esposos permanezcan unidos para siempre. Además de a Himeneo, Dicus también se dirige a las Musas, a las Ninfas y al dios Pan:

Pan, father Pan, the god of silly sheep,  
Whose care is cause that they in number grow,  
Have much more care of them than they do keep,  
Since from these good the others' good doth flow,  
And make their issue show  
In number like the herd  
Of younglings which thyself with love hast reared,  
Or like the drops of rain;  
O Hymen long their coupled joys maintain (214, vv. 37-45).

Como puede verse, a Pan le pide que cuide más de Lalus y Kala que de las ovejas, pero esta no es precisamente la misión del dios, cuyo ardor lascivo lo lleva a perseguir ninfas por los bosques. Dentro de la misma composición vemos una nueva mención de Pan. Dicus continúa hablando del mal que los celos hacen al matrimonio. Dicus concluye sus versos diciendo que la tierra está embellecida con flores, el cielo se ha despejado, las musas conceden sus dones, las ninfas se unen a la vida, Pan cuida de los bebés, la virtud se mantiene firme en sus pensamientos, la lujuria de Cupido se ha ido, el hombre y la mujer son felices, sin orgullo que los oprima, sin ceder ante la lascivia y los celos:

The earth is decked with flow'rs, the heav'ns displayed,  
Muses grant gifts, nymphs long and joined life,  
Pan store of babes, virtue their thoughts well stayed,  
Cupid's lust gone, and gone is bitter strife,  
Happy man, happy wife.

No pride shall them oppress,  
Nor yet shall yield to loathsome sluttishness,  
And jealousy is slain;  
For Hymen will their coupled joys maintain (216, 100-108).

#### b) El tratamiento cómico

Una referencia en este sentido la tenemos en el primer libro, dentro del soneto de Alethes, en el que se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa y menciona a Saturno, Venus, Pan, Juno, Iris, Cupido y Vulcano. En el segundo verso recoge “As smooth as Pan, as Juno mild, like goddess Iris fast” (28, vv. 6). A este respecto se ha de tener presente que Pan tenía sus miembros inferiores en forma de macho cabrío y el resto del cuerpo con apariencia de hombre<sup>245</sup>; su cara era arrugada y tenía una larga barba; su cuerpo estaba cubierto por una espesa capa de pelo. Semejante aspecto es atribuido a Mopsa cuando Alethes iguala, con total ironía, la suavidad de Pan.

### 6.3 LA VALENTÍA, LA GRANDEZA, LA FUERZA Y LA VIOLENCIA

La mitología clásica dejó claro desde el primero momento el rango que ocupaba cada deidad. A este respecto, en un contexto en el que había que superar constantes pruebas, los rasgos que aquí analizo son de especial relevancia. Tanto es así que los dioses que forman este apartado son demandados por sus semejantes o por otras criaturas mitológicas debido a la dificultad de la tarea a realizar o, simplemente, porque son auténticos especialistas en su materia. Sidney lo sabía perfectamente, pero va más allá y les otorga en algunas ocasiones significados inesperados. No obstante, respeta en otras situaciones esa particularidad que los convierte en primordiales. En este sentido, el tercero de los contenidos temáticos tiene en Hércules y Atlas a los paradigmas de la fuerza y la grandeza, mientras que el guerrero Marte y la diosa de la guerra, Palas Atenea, serán los mejores representantes de la violencia y la valentía.

<sup>245</sup> En este sentido, debido a su carácter y comportamiento y, de acuerdo con Moormann, “por estar provisto de patas de macho cabrío y pertenecer al séquito de Dioniso, no siempre resulta fácil distinguirlo de un sátiro” (MOORMANN 1997: 255-257).

### 6.3.1 Hércules

Entre los héroes mitológicos, el más célebre es Hércules. Constituye el paradigma de la virilidad y es el gran defensor del orden olímpico. Su principal atributo es la fuerza extraordinaria que posee, pero también es el ejemplo del coraje, del orgullo y del vigor sexual. Abundan las historias mitológicas sobre él, como también es notable su presencia en las obras literarias del Renacimiento<sup>246</sup>. Otro tanto ocurre con la *Arcadia*, donde Sidney lo presenta con distintos valores.

#### a) El héroe por antonomasia

En el primer libro viene una referencia de Hércules que lo muestra como el héroe indiscutible que es. Tras finalizar el episodio de la osa, los dos pastores, los duques y sus hijas elogian a la amazona. Y, de este modo, Gynecia asegura haber visto en la amazona la cara del joven Hércules cuando luchaba contra el león de Nemea:

The duke told with what a gallant grace she ran after Philoclea with the lion's head in her hand, like another Pallas with the spoils of Gorgon. Gynecia sware she saw the very face of young Hercules killing the Nemean lion; and all, with a grateful assent, confirmed the same praises (48).

En este sentido hay que recordar que el primer trabajo de Heracles al servicio de Euristeo fue el de dar muerte al león de Nemea, una fiera terrible cuya piel era invulnerable a las flechas; Heracles luchó con el león hasta estrangularlo y le arrancó su piel para, en adelante, usarla de vestido. Opino que esta alusión es bastante significativa porque Gynecia nos muestra sus pensamientos al comparar a Cleophila con un hombre, y no con una mujer, como hiciera Basilius. Ciertamente estamos ante la confirmación, por parte de Gynecia, de la valentía de Cleophila.

Otra mención a Hércules viene en el tercer libro. Estamos en el pasaje en el que Cleophila y el duque están hablando. La amazona le dice que ella no es conquistada con

<sup>246</sup> Referencias de esta figura mitológica vienen en Sannazaro, prosa 1; también Spenser lo menciona en *The Faerie Queene*, 1.11.27, 2.5.31, 3.7.61, 4.1.23, 5.1.2., 5.8.2, 7.7.36; *Epithalamion*, 328; *Amoretti*, 77; *Muiopotmos*, 70ss; *The Ruines of Time*, 381; *Hymne in Honour of Love*, 283; *The Teares of the Muses*, 461. Marlowe lo menciona en *Tamburlaine. Primera Parte*, III, 3; en *Tamburlaine. Segunda Parte*, IV, 3 viene como Alcides; y en *Edward II*, I, 1, 4. Numerosas referencias en Shakespeare: *Love's Labours Lost*, IV, 3, 167; *As You Like It*, I, 2, 222; *Much Ado about Nothing*, II, 1, 180; *Coriolanus*, IV, 1, 17; *The Taming of the Shrew*, I, 2, 257; y *All's Well that Ends Well*, III, 4, 13, entre otras. Véase LOTSPEICH 1932: 68-69; SAWTELLE 1896: 61-63; WHITMAN 1918: 117-118; y ROOT 1938: 71-74.

vanidades y que no estima más a un hombre porque se rodee de bellos guardaespaldas. Tras estas palabras de la amazona, Basilius, humildemente, invoca a Hércules para demostrar que es tan valiente como él. Basilius invoca a Hércules, el héroe mitológico por antonomasia, para aludir a su propia valentía; se dirige al héroe con la familiaridad de un igual, dando a entender que Hércules conoce su bravura y puede considerar una desfachatez que se le considere asustadizo y cobarde, como Cleophila le ha sugerido. El único temor de Basilius es que alguien pueda hacer daño a Cleophila; sus armas son la gracia de su amada y desafía a todo lo que pueda estar en su contra; el amor de Cleophila puede ser tomado a la fuerza, pero, a su edad, no carece de vigor:

‘O Hercules,’ answered he, ‘Basilius afraid! Or his blood cold, that boils in such a furnace! Care I who is with me while I enjoy your presence, or is any place good or bad to me but as it please you to bless or curse it? O let me be but armed in your good grace, and I defy whatsoever there is or can be against me! No, no! your love is forcible, and my age is not without vigour’ (157).

El tercer libro nos proporciona una última mención a Hércules. Basilius, una vez que su esposa se retiró fingiendo cansancio, permaneció junto a Philoclea para que la duquesa pudiera disponer de suficiente tiempo para poder desvestirse. El duque, tras considerar que ha pasado un tiempo prudencial para que Gynecia se durmiera, se dirigió a su habitación a oscuras y de puntillas. Pero mientras más cuidado tenía, más ruido hacía tropezándose con los muebles, una situación que permite la mención a Hércules y ello porque, tal y como se cuenta en este episodio, temiendo que ella no estuviese dormida del todo, se desvistió con el mismo esmero con el que Pan se metió en la cama de Hércules en vez de en la de Yole:

Till at length, fearing his wife were not fully asleep, he came lifting up the clothes as gently as I think poor Pan did when, instead of Iole’s bed, he came into the rough embracings of Hercules, and laying himself down as tenderly as a new bride, rested awhile with a very open ear to mark each breath of his supposed wife (198).

Nuevamente, estamos ante otra muestra clara de la influencia de Ovidio. En este caso, debo centrar la atención en *Fastos* (II) y ello porque la situación que se narra tiene semejanzas con el mito de Ónfale, Hércules y Pan tal y como lo contó el autor clásico. De manera que mientras que este contaba que Pan confundió a Hércules con Ónfale, ahora el narrador hace lo mismo al cambiar a Ónfale con Yole. Un error que me lleva a recordar que en cuanto a Hércules, ya en su momento se planteó la pregunta de “¿héroe

o dios?”, que los autores medievales resolvían generalmente con la idea de la deificación después de la muerte. Tal vez porque todo pasa a depender de múltiples factores determinados por el momento y sus circunstancias. Lo que lleva a que los mitos conexos con Hércules dejen de ser meras fábulas cuando delatan la medida de la expansión de la cultura griega hacia oriente y occidente, y hagan ver cómo los *athloi* vienen acompañados de indicios sobre el desarrollo de la agricultura, las condiciones sociales, la esclavitud, la idea de ciudad, y la relación entre dominadores y dominados u oprimidos<sup>247</sup>.

#### b) El héroe feminizado

Una referencia en este sentido viene en el primer libro. Musidorus continúa con su argumento y estima que un hombre como Pyrocles va a poner su mente en peligro tratando de parecerse a una mujer<sup>248</sup>. El amor, para Musidorus, es la pasión más innoble e infructuosa de todas; el amor es bastardo porque nace de la lujuria y la distracción. No puedo pasar por alto algo tan relevante como el hecho de que el amor ha afectado a Pyrocles de tal forma que le ha hecho cambiar el curso de la naturaleza, sustituyendo la razón por el sentimiento, y al hombre por la mujer. Estamos, sin duda, ante un claro ejemplo de que *Arcadia* trata de un mundo en el que la pasión supera a la razón. El amor no es, en este caso, y valga también el instante en el que Pyrocles se enamora de la imagen de Philoclea, una búsqueda del ideal platónico, sino más bien de la gratificación sensual<sup>249</sup>. Musidorus piensa que el amor celestial te hace divino, el amor honesto, virtuoso, y el amor terrenal te hace mundano. El amor a una mujer es un sentimiento afeminado porque el hombre pasa a adquirir las debilidades de una mujer; rendirse a estas debilidades es lo que hace que te transformes en una amazona, como es el caso de Pyrocles<sup>250</sup>, o en una hilandera, como ocurrió a Heracles al ser raptado por Ónfale:

And this effeminate love of a woman doth so womanize a man that, if you yield to it, it will not only make you a famous Amazon, but a launder, a distaff-spinner, or whatsoever other vile occupation their idle heads can imagine and their weak hands perform (18-19).

<sup>247</sup> LÓPEZ 2007: 37-38.

<sup>248</sup> J. A. ROBERTS 1978.

<sup>249</sup> *Apud* WASHINGTON, 1972: 65.

<sup>250</sup> Nancy ROTHWAX Lindheim 1982 analiza la contraposición entre la razón y la pasión, y examina la asociación de Pyrocles con el mito de Heracles y Ónfale. De hecho, a este respecto, señala que en la revisión que Sidney hace del mito el amor se convierte en el sirviente de una acción heroica.

Heracles —cuya forma latina es Hércules— es el mayor de los héroes helénicos, epítome de la masculinidad y protagonista de un ciclo épico que incluye enormes hazañas. Tras una lucha con Apolo, Hércules, en castigo, fue vendido como esclavo a Ónfale, reina de Lidia. Cuenta el mito que Heracles pasaba los días vestido de mujer, con pulseras y collares, cardando lana o hilando, y todo ello para complacer a Ónfale<sup>251</sup>. Entiendo que la mención en la obra se explica por el caso concreto de travestismo que refleja el mito. Musidorus recurre a él con el fin de rebajar el amor hacia la mujer ante los ojos de su primo. Heracles no solo se viste de mujer y pasa a realizar labores propias del sexo femenino, sino que además es esclavo de una mujer, como le ocurre a Pyrocles con Philoclea<sup>252</sup>.

### c) El tratamiento cómico

También en el primer libro, vemos una nueva alusión a Hércules. Alethes se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa pero —considero necesario hacer esta aclaración— alude a los dioses de manera paradójica, resaltando sus peores imperfecciones, de modo que puedan asemejarse a las de la joven.

Tras la descripción de Mopsa, se pasa a relatar cómo se conocieron Basilius y Dametas. Luego, de nuevo en la escena principal, Dametas se ha despertado de su siesta y, con toda su fuerza, reprende a Cleophila; momento que sirve para comparar su voz a la del actor que interpreta a Hércules sin tener la imaginación del héroe:

But Dametas, as I said, suddenly awaked, remembering the duke's commandment, and glad he might use his authority in chiding, came swearing to the place where Cleophila was, with a voice like him that plays Hercules in a play and, God knows, never had Hercules' fancy in his head. The first word he spake, after his railing oaths, was 'Am not I Dametas? Why, am not I Dametas?' (28).

A mi entender, dado que la voz de Hércules debía ser grandiosa e inspiradora del mayor respeto, estamos ante una clara muestra del carácter irrisorio que el narrador destina a este personaje; sobre todo si tenemos presente que nos encontramos ante un pastor con un físico enclenque y ademanes insignificantes que trata de emular la voz del gran Hércules.

<sup>251</sup> SKRETKOWICZ 1980 rastrea los orígenes del error de que Hércules fuera vendido a Yole y no a Ónfale.

<sup>252</sup> DIPPLE 1971.

Más adelante, todavía dentro del libro tercero, vuelve a aparecer Hércules. Dorus tiene que deshacerse de Mopsa pero, estando acompañado de la virtuosa Pamela, esta le indica con la mirada que no debe engañarla, pues no quiere dejar tras su marcha ningún mal a sus espaldas. Mientras Pamela, meditabunda, toma asiento, Mopsa se contempla en un espejo; Dorus se sienta entre ambas jóvenes y dirige su mirada hacia el techo, encogiéndose de hombros y dándole ocasión a Mopsa de que esta le pregunte por qué se comporta de un modo tan extraño. Dorus permanece en silencio, a veces se rasca la frente, otras pretende que va a comenzar a hablar. Mopsa está tan intrigada con la actitud de Dorus que daría su virginidad con tal de saber qué le sucede a su prometido. Entonces, Dorus invoca a Hércules para que lo salve de una duda que nada tiene que ver con la fuerza o la bravura, pues es de carácter moral:

Dorus not yet answering to the purpose, still keeping his amazement: 'O Hercules,' said he, 'resolve me in this doubt! A tree to grant one's wishes! Is this the cause of the duke's solitary life? Which part shall I take? Happy in either; unhappy because I cannot know which were my best hap!'

These doubtful self-speeches made Mopsa yet in a further longing of knowing the matter; so that the pretty pig, laying her sweet burden about his neck: 'My Dorus,' said she, 'tell me these wonders, or else I know not what will befall me. Honey Dorus, tell them me'.

Dorus, having stretched her mind upon a right last, 'Extremely loved Mopsa', said he, 'the matters be so great as my heart fails me in the telling them; but since you hold the greatest seat in it, it is reason your desire should add life unto it'. Therewith he told her a far-fet tale: how that many millions of years before, Jupiter, fallen out with Apollo, had thrown him out of heaven, taking from him the privilege of a god; so that poor Apollo was fain to lead a very miserable life, unacquainted to work, and never used to beg; that, in this order, having in time learned to be Admetus's herdman, he had (upon occasion of fetching a certain breed of goodly beasts out of Arcadia) come to that very desert, where, wearied with travel and resting himself in the bough of a pleasant ash tree stood a little off from the lodge, he had with pitiful complaints gotten his father Jupiter's pardon, and so from that tree was received again to his golden sphere (170-171).

Se diría que la alusión a este héroe en el contexto de la obra obedece a razones estilísticas. Dorus se está burlando de Mopsa, finge tener una duda que le ahoga el corazón y cree que Hércules se la podría resolver. Su invocación al héroe, en consecuencia, es puramente cómica. El pastor menciona la soledad del duque y se inventa una situación en la que no sabe qué parte tomar, pues ambas lo harían feliz y es la duda lo que lo atormenta. Mopsa, aún más intrigada, se abraza al cuello de Dorus y, con dulzura, le pide que le cuente qué le sucede. Al fin, Dorus se decide a hablar y le dice a Mopsa que el asunto que le concierne es tan importante que su corazón no le

permite expresarlo, pero, dado que Mopsa ocupa el trono de su corazón, hará un esfuerzo para relatarlo. Entonces, el pastor le cuenta una historia rebuscada que tiene que ver con Júpiter y Apolo.

Sidney alude a Hércules en otras de sus obras. Lo vemos en *The Lady of May*, en la composición final de Theron y Espilus; también en dos pasajes de *A Defence of Poetry*; pero interesan particularmente las alusiones que vienen en *Astrophil and Stella*, que se comentan a propósito de Atlas.

### 6.3.2 Atlas

Por encabezar a los Titanes en la lucha contra los dioses olímpicos, Zeus condenó a Atlas a cargar eternamente sobre sus hombros la bóveda celeste. El gigante murió petrificado cuando Perseo le enseñó la cabeza de la Gorgona, quedando transformado en la cadena africana del Atlas. Esta historia mitológica la aprovecha Sidney en una única referencia a Atlas<sup>253</sup> que figura en el tercer libro. Aquí vemos cómo Pyrocles recuerda el poema de Philisides aportando una serie de datos y comparaciones entre las que debo mencionar el hecho de que el lugar de la pierna donde coloca su liga muestra, con inocencia, una fina huella de metal. La piel se eleva en sus pantorrillas formando cielos de cristal, más blancos que el hueso de una ballena y cuyo Atlas es una nimiedad:

But there again the flesh doth rise  
In her brave calves like crystal skies,  
Whose Atlas is a smallest small,  
More white than whitest bone of whale (209-210, vv. 101-104).

Es, a mi entender, un recurso que emplea el poeta para magnificar una parte del cuerpo de su amada. Este mismo uso lo vemos en *Astrophil and Stella*, donde se utiliza la figura mitológica de Atlas aprovechando la gran relación que tiene con la fuerza. Sabemos que Atlas sostiene sobre sus hombros la bóveda del cielo hasta el fin de los tiempos y así viene en el soneto 77: “That hand, which without touch holds more then Atlas might”. Una vez más vemos cómo la mitología sirve de punto de comparación en

<sup>253</sup> Referencias de Atlas las vemos en Marlowe, que las trae en *Dido, Queen of Carthage*, I, 1 y IV, 1; *Edward II*, III, 2; *Tamburlaine. Primera Parte*, II,1; *Tamburlaine. Segunda Parte*, IV, 1. De igual modo vienen en *Henry VI. Tercera parte*, V, 1; y *Antony and Cleopatra*, I, 5. Spenser las trae en *The Faerie Queene*, 2.7.4 y 3.1.57; en los “Dedicatory sonnets” que preceden a *The Faerie Queene*, 9; y en *The*



el proceso de idealización de la amada y cómo esta supera las referencias clásicas; en este caso, la débil mano de Stella tiene más fuerza que la de Atlas. Esta deidad mantiene una estrecha relación con Hércules y el soneto 51 se refiere a ambas figuras mitológicas:

But find some Hercules to beare, in steed  
Of Atlas tyr'd, your wisdom's heav'nly sway.

Como vemos, en este poema Hércules es la fuerza de la juventud y se opone a Atlas, la fuerza de la vejez. En este caso, más que la voz del Astrophil enamorado, escuchamos las palabras y el discurso del Astrophil poeta, que se hace eco aquí de la retórica y de las normas que gobiernan la composición poética y literaria. De acuerdo con Astrophil, los sentimientos y la fuerza del amor no se someten a las normas de la retórica y por eso, para seguirlas, hay que tener la fuerza de un joven Hércules y no la del cansado Atlas. También vemos, una vez más, que Astrophil destaca la incapacidad de la lengua y las palabras para describir y explicar la magnificencia de Stella.

### 6.3.3 Marte

La primera de las referencias a Marte<sup>254</sup> se encuentra en el segundo conjunto de églogas. Tras la intervención de Nico y Pas, viene la de otros dos pastores que allí se encuentran, Boulon y Plangus. Este se lamenta por la muerte de Erona, y Boulon le ruega que acepte la realidad y que se resigne, pero Plangus está lleno de dolor y se dirige al sol con la seguridad de que el astro salvaría los rayos de Erona por ser similares a los suyos, y alude al mito de Faetón, el hijo de Helio, y también a Vulcano y a Marte.

O Mars, for what doth serve thy armed axe?  
To let that witold beast consume in flames  
Thy Venus' child, whose beauty Venus lacks? (131-132, vv. 110-112)

Marte vuelve a aparecer en el cuarto libro. Estamos en el pasaje en que Philoclea

---

*Shepherd's Calendar*, "May", 142. Véase LOTSPEICH 1932: 41; ROOT 1903: 42; WHITMAN 1918: 20; y SAWTELLE 1896: 33-34.

<sup>254</sup> Referencias de Marte las vemos en *The Faerie Queene*, 1.116-7, 2.1.8, 2.6..35, 3.6.24, 3.11.36, 3.11.44, 4.5.5; *The Shepherd's Calendar*, "October", 39; *The Ruines of Rome*, 11; y *Muiopotmos* 369-73. Kyd las trae en *The Spanish Tragedy*, II, 4; y en *Cornelia*, I; III, 2; IV, 1. Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera parte*, II, 7; *Tamburlaine. Segunda parte*, IV, 1; *Doctor Faustus*, pról.; II, 1; y *Dido, Queen of Carthage*, III, 4. Numerosas citas en Shakespeare. Véase LOTSPEICH 1932: 79-80; SAWTELLE 1896: 81; ROOT 1903: 83-84; y WHITMAN 1918: 154.

comienza a imaginar lo que puede ocurrirle a Pyrocles y le pide a Philanax que no la traicione y que la ayude. La joven se presenta como la más humilde y miserable suplicante y le dice que si su sangre puede lavar el deshonor de Arcadia, le ruega que la mate. Su única petición es que, mientras viva, no esté separada de aquel quien los dioses le han destinado y que toda la crueldad que recaiga sobre él recaiga igualmente sobre ella. Philoclea continúa pidiéndole a Philanax que, si juzga correcto que ambos se casen, siendo los dioses testigo, debe procurar que estén siempre unidos, y si su padre no consiente el matrimonio de ambos, que su castigo también sea estando unidos. Philanax ama a su duque y a todo lo que tiene que ver con él como ningún hombre ha amado nunca, pero, a pesar de la compasión que siente por Philoclea, piensa que la joven tiene que ver con la muerte de su padre, más aún cuando mencionó su deseo de casarse con Pyrocles. Philanax se dice a sí mismo que la violencia de la que habló Pyrocles ha pasado a convertirse en el matrimonio; mientras él hablaba de Marte, su amada habla de Venus:

He alleged Mars, but she speaks of Venus. O unfortunate master, this hath been that fair devil Gynecia, sent away one of her daughters, prostituted the other, empoisoned thee to overthrow the diadem of Arcadia. But at length thus unto herself he said: 'If your father, madam, were now to speak unto, truly there should nobody be found a more ready advocate for you than myself; for I would suffer this fault, though very great, to be blotted out of my mind by your former led life, and being daughter to such a father. But since among yourselves you have taken him away in whom was the only power to have mercy, you must now be clothed in your own working, and look for no other than that which dead pitiless laws may allot unto you. For my part, I loved you for your virtue; but now where is that? I loved you for your father; unhappy folks, you have robbed the world of him (263-264).

Philanax relaciona el intento de deshonor de Pyrocles hacia Philoclea con el dios Marte, que personifica la guerra, y el deseo de contraer matrimonio con su amado al que alude Philoclea, lo relaciona con Venus, la diosa del amor. La diferencia entre estas dos deidades<sup>255</sup> refleja la disparidad de pensamientos a los que recurren los dos amantes. Pyrocles se relaciona con Marte porque, supuestamente, ha empleado la violencia al tratar de forzar a Philoclea. Esta, sin embargo, confiesa amar a Pyrocles, y su deseo de permanecer unida a su amado es un asunto que corresponde a Venus.

También Sidney trae referencias de Marte en *A Defence of Poetry* y en *Astrophil and Stella*, sonetos 17, 53, 75 y canción cuarta, que interesan por lo cercanas que están a

las que incluye la *Arcadia* y que no me resisto a comentar. El soneto 17 nos presenta a Marte como el desganoado compañero sentimental de Venus, pero también hay poemas en los que Marte figura plenamente como dios de la guerra y de las artes bélicas, aunque con matices particulares en algunos casos. Uno de estos poemas es la canción cuarta, en cuya estrofa 8 se recurre a Marte para simbolizar la lucha entre el enamorado Astrophil, que arde en deseos de que sus sentimientos se expresen en el nivel físico, y la reserva de Stella. En estas líneas, el joven le pide a la amada que aprovechen el tiempo, que disfruten la concordia que existe entre ellos, que lo reciba sin reservas. Otra composición interesante en este sentido es el soneto 53, que nos muestra que Astrophil, además de poeta, también es un hombre diestro en las artes marciales, una circunstancia que nos recuerda que detrás del yo poético se encuentra Sidney, que recibió una completa formación a este respecto. Este poema nos lleva a una justa o torneo en el que Astrophil toma parte y donde lo vemos “In Marse’s liverie, prauncing in the press”, como se recoge en el verso 6, pero finalmente es derrotado porque la presencia de Stella lo deslumbra y le hace perder su fuerza y su destreza, lo que constituye otro ejemplo más de la típica desproporción que suele haber en la literatura amorosa entre el amante, permanentemente vulnerable y frágil, y el poder y la magnificencia de la amada. Junto a esto, el soneto 75 refleja que no tenemos al Marte, en cierto modo más civilizado y socializado, que hemos visto en el poema anterior, sino que figura con su imagen más terrible: la del dios de la guerra, el que lo llena todo de destrucción, calamidades, sangre y luto. Este poema deja por un momento de lado a Astrophil y Stella, y hace un pequeño recorrido por la historia de Inglaterra, deteniéndose en el reinado y los méritos de Eduardo IV. En el verso 7 leemos “And gain’d by Mars, could yet mad Mars so tame”, en clara alusión a la invasión de Inglaterra que en 1470 lleva a cabo el rey de Francia Luis XI, a lo que pronto responderá Eduardo IV, recuperando su trono al año siguiente e invadiendo el suelo francés en 1474. Todo este episodio histórico no es gratuito, sino que se introduce para resaltar al monarca inglés, no tanto por ser un buen guerrero y un excelente estadista, sino porque prefería que le arrebataran la corona antes que perder a su amada.

---

<sup>255</sup> En este sentido hay que indicar que se les suele relacionar porque, de acuerdo con MILES, “Mars and Venus, as archetypes of man and woman, are appropriately lovers, and the disarming of Mars by Venus is a common theme in art” (1999: 27).

### 6.3.4 Palas Atenea

Encontramos la primera mención a Palas Atenea<sup>256</sup> en el primer libro. Mientras Musidorus espera tras la arboleda, Cleophila, cansada de pasear de un lado a otro en espera de su amada, se sienta y, afinando su voz entre lágrimas, comienza a cantar una canción compuesta por ella misma. Esta canción relata la metamorfosis del amado en cuerpo y alma —esto es, como mujer y como enamorado— y el fracaso que está obteniendo con sus actos; el amor ocupa la totalidad de sus pensamientos de forma que ha perdido la razón, y toda su fuerza ha quedado supeditada a la voluntad de la amada. El canto de la amazona interrumpe el sueño de Dametas, que se despierta malhumorado y, guiado por la música, descubre a Cleophila diciendo para sí la pasión que la absorbe. Dametas, aunque cautivado por la belleza de la amazona, es presa de la ira y comienza a maldecir a Cleophila. El narrador se centra en la figura de Dametas. Comienza por describir su aspecto físico con cierta mofa, pues el pastor carece de toda belleza y posee una cara y un cuerpo ridículos. Su mujer, Miso, goza de características semejantes y es descrita como una bruja carente de toda cualidad. La hija de ambos, Mopsa, es descrita mediante los versos de Alethes, un hombre honesto de la época que compuso un poema en honor a la joven. Estos versos alaban su peculiar belleza y reclaman la ayuda de los dioses para describir sus formas. En sus maldiciones, el pastor Dametas menciona a Palas y a Venus:

But beginning to swear by the pantable of Pallas, Venus's waistcoat, and such other oaths as his rustical bravery could imagine, leaning his hands upon his bill, and his chin upon his hands, he fell to mutter such railings and cursings against her as a man might well see he had passed through the discipline of an alehouse.

[...]

Thus shrewdly burdened then, how can my muse escape?

The gods must help and precious things must serve to show her shape (27).

Palas, epíteto de Atenea, era la compañera de juegos de la diosa. Cuando un día ambas luchaban jugando con una lanza, Atenea mató accidentalmente a Palas. En su honor, Atenea adoptó su nombre y talló una estatua a su imagen, el Paladio. Es posible

<sup>256</sup> Véanse las referencias que trae Sannazaro, proemio, prosas 8 y 10 (1982: 30, 94, 120). Spenser lo hace en *The Faerie Queene*, 3.9.22; *Muiopotmos*, 262, 301, 346, y como Minerva, 261-352. Kyd la menciona en *The Spanish Tragedy*, I, 4; y Marlowe la recoge como Minerva en *Tamburlaine. Primera parte*, III, 2, y *Dido Queen of Carthage*, I, 2. También la vemos en *Titus Andronicus*, IV, 1, y como Minerva en *The Taming of the Shrew*, I, 2; y *Cymbeline*, V, 5. Numerosas referencias en Jonson. Véase LOTSPEICH 1932: 82, 96; SAWTELLE 1896: 25-27, 84, 95; WHITMAN 1918: 159, 176; ROOT 1903: 86; y WHEELER 1938: 145-146.

que Dametas, teniendo en cuenta la tosquedad con la que se le define en la obra, confunda *pantable* (pantufas) con *palladium*, o simplemente que su ignorancia lo lleve a mencionar un atuendo de la diosa que en nada se corresponde a la imagen ofrecida por el mito. Venus, diosa de la belleza y del amor, elogiada en la mitología por la perfección de su figura, es mencionada por Dametas por su relación con la hermosura de Cleophila. Al atribuir a Venus un chaleco como parte de su atuendo, Dametas muestra el mismo desatino que con Palas.

La segunda referencia se aprecia en el primer libro. Finalizado el episodio de la osa, los dos pastores, los duques y sus hijas elogian las virtudes de la amazona. Basilius comenta la gracia con la que Cleophila corrió hacia Philoclea con la cabeza del león en la mano, y la compara con la diosa Palas portando la cabeza de Gorgona:

The duke told with what a gallant grace she ran after Philoclea with the lion's head in her hand, like another Pallas with the spoils of Gorgon (48).

En este sentido, considero evidente que cuando Basilius hace esta comparación pretende elevar a la joven y a la bestia contra la que ha tenido que luchar a la categoría de mito. Es decir, Cleophila es igualada a una deidad guerrera y protectora de los héroes por su bravura; su esfuerzo en la lucha se engrandece con la comparación que Basilius hace entre el león y Gorgona.

El segundo libro recoge otra de las menciones (108), que prefiero comentar en la entrada relativa a Aracne. La última referencia a Palas se encuentra en el libro quinto, en el curso del juicio, Euarchus le ordena a Philanax que prosiga con sus acusaciones hacia el otro prisionero, Musidorus. Philanax le dice a Euarchus que contemple el estado actual de Arcadia, en el que los hombres retan en combate a los más nobles representantes del país y osan contraer matrimonio con sus princesas, y afirma que si la noble audiencia no hubiese disfrutado de la compañía de ambas jóvenes, habría demostrado no tener gusto. Philanax se dirige, entonces, a Dorus, quien, en su opinión, se ha servido de la ayuda de Palas para tomar el nombre de Palladius, y a quien la justicia le ha concedido más de lo que merece:

But now my speech must be directed to you, good master Dorus, who with Pallas' help, pardie, are lately grown Palladius (345).

Lo cierto es que este nombre que Dorus ha escogido para ocultar su verdadera identidad recuerda más al Paladio, la estatua de madera que representa a Atenea y que

se convirtió en el requisito indispensable para que los griegos pudieran conquistar Troya. El honor y la excelencia que esta estatua representa en la mitología pueden ser equiparables a la virtud y al respeto que pretende alcanzar Musidorus bajo el nombre de Palladius. Por otro lado, sabemos que Atenea construyó el Paladio y le puso ese nombre en honor a su compañera de juegos de la infancia, la cual murió accidentalmente a manos de la diosa. Atendiendo a esta historia, el nombre de Palladius podría interpretarse como un homenaje que Musidorus se hace a sí mismo tras haber anulado su verdadero nombre. Philanax le pregunta al acusado si su bastón de pastor no era el cetro de toda la tragedia y si acaso él no sabía nada de lo que iba a suceder; también le pregunta si su compañero le ha contagiado su impudencia de tal forma que le hace negar lo que todo el mundo ha visto. Philanax opina que, dado que el otro acusado ha fingido ignorar los hechos, Dorus, sin duda, alegrará haber estado ausente, y supone que esta ausencia será precisamente en el momento en que el duque era asesinado. Philanax cree que Dorus estaba al tanto del vil acto que se iba a cometer, y que por eso huyó con Pamela, sabiendo que, una vez fuera de Arcadia, irían a rogarle que dejara a la princesa. Philanax no ve razón para pensar que tanto él como su compañero sean realmente príncipes y cree que ambos ocultan su bajeza con falsas joyas y vestiduras.

Estas referencias de Palas Atenea en la *Arcadia* hay que sumarlas a las que Sidney trae en *A Defence of Poetry* y *The Lady of May*.

#### 6.4 EL PODER, LA AUTORIDAD, LA IRA Y LA TIRANÍA

Si en el punto 6.3 aclaraba que la mitología es un contexto en el que hay que superar constantes pruebas, los rasgos que ahora analizo son también de especial relevancia. De hecho, en una escala de valores el poder y la autoridad se sitúan en un escalón superior al resto. Si bien, en la *Arcadia*, Sidney se atreve a humanizarlos o, lo que es aún más llamativo, divinizar a criaturas y seres que distan mucho de estas deidades. Además, se sirve de lo que también sucede en el mundo real; es decir, muestra como dependiendo de la persona, la autoridad y el poder pueden estar en manos de caracteres bondadosos o, por el contrario, tiránicos y a menudo dominados por la ira.

El apartado cuarto, el poder, la autoridad, la ira y la tiranía, será el espacio de análisis del padre de los dioses, Júpiter; de la protectora del Estado, Juno; de Neptuno, uno de los dioses más poderosos; de Saturno, sin duda el poder tirano; Apolo,

posiblemente después de Zeus, el dios más influyente y venerado de todos los de la Antigüedad Clásica; y de Mercurio que es el brazo ejecutor del poder y la autoridad.

#### 6.4.1 Júpiter

Otra figura de frecuente aparición en las producciones literarias renacentistas es Júpiter, sin duda alguna por el carácter preeminente que posee<sup>257</sup>. En lo que se refiere a Sidney, incluye referencias de Júpiter en *Astrophil and Stella*, sonetos 6 y 13; y como Jove se menciona en *The Lady of May*, en la intervención inicial de Rombus. También viene en la primera *Arcadia*, donde lo vemos en distintos planos:

a) El padre de los dioses: la autoridad y el poder

Las referencias en este sentido son varias. Una de ellas la tenemos en el tercer libro. Dorus tiene que deshacerse de Mopsa pero, estando acompañada de la virtuosa Pamela, esta le indica al pastor con la mirada que no debe engañarla, pues no quiere dejar tras su marcha ningún mal a sus espaldas. Al fin, Dorus se decide a hablar y le dice a Mopsa que el asunto que le concierne es tan importante que su corazón no le permite expresarlo, pero, dado que Mopsa ocupa el trono de su corazón, hará un esfuerzo para relatarlo. Entonces, el pastor le cuenta una historia rebuscada que tiene que ver con Júpiter y Apolo. Hace millones de años, Júpiter expulsó a Apolo del cielo y lo desposeyó de su divinidad; el pobre Apolo, que nunca había trabajado ni tampoco había suplicado a nadie, se vio destinado a llevar una vida desafortunada; con el tiempo, Apolo se convirtió en el pastor de Admeto y expulsó a unas bestias de Arcadia.

Therewith he told her a far-fet tale: how that many millions of years before, Jupiter, fallen out with Apollo, had thrown him out of heaven, taking from him the privilege of a god; so that poor Apollo was fain to lead a very miserable life, unacquainted to work, and never used to beg; that, in this order, having in time learned to be Admetus's herdman, he had (upon occasion of fetching a certain breed of goodly beasts out of Arcadia) come to that very desert, where, wearied with travel and resting himself in the bough of a pleasant ash tree stood a little off from the lodge, he had with pitiful complaints gotten his father Jupiter's pardon, and so from that tree was received again to his golden sphere (170-171).

---

<sup>257</sup> Sannazaro alude a Jove en la prosa 12 (1982: 146). Como es de esperar, son muy numerosas las referencias que esta figura mitológica tiene en Spenser, Marlowe, Shakespeare y Jonson, al igual que en el resto de los escritores de la época. Kyd las trae en *Cornelia*, I; III, 2, y como Jove en II; IV, 1; IV, 2. Véase ROOT 1903: 80-82; WHITMAN 1918: 132-134; LOTSPEICH 1932: 75-76; y WHEELER 1938: 129-131.

Ciertamente, creo necesario aclarar que la historia que Dorus cuenta a Mopsa acerca de Júpiter, Apolo y el rey Admeto no es del todo inventada, pues tiene sus fuentes en la mitología griega. Júpiter fulminó con su rayo a Asclepio, hijo de Apolo y dios de la medicina, por haber osado resucitar a los muertos. Apolo, en venganza, mató a los Cíclopes, que eran quienes fabricaban los rayos de su padre. Júpiter estuvo a punto de precipitar a Apolo en el Tártaro, pero, gracias a las súplicas de Letona, la madre de Apolo, este se contentó con humillarlo, ordenándole que trabajara durante un año al servicio de un mortal. Apolo sirvió entonces a Admeto y, quedó tan contento del trato que le dispensó el rey, que lo recompensó haciendo que las vacas de sus rebaños tuvieran siempre partos dobles. Si bien, a mi entender, conviene tener presente que en su relato, Dorus cuenta que Júpiter expulsó a Apolo del cielo, sin aludir a ningún motivo, y que Apolo tuvo que trabajar como un pastor mortal al servicio del rey Admeto, pero no indica por cuánto tiempo. Dorus, añade que Apolo echó a unas bestias de Tesalia. En efecto, el mito nos indica que Admeto era rey de la ciudad tesalia de Feras, pero no que Apolo llevase a cabo semejante hazaña con las fieras.

Dorus continúa con su relato sobre Apolo y Júpiter. De acuerdo con este, Apolo, convertido en pastor, se dispuso a descansar sobre la rama de un fresno y Júpiter, atendiendo a sus súplicas le devolvió su condición de dios y ascendió al cielo. Sin embargo, el mito nos cuenta que Apolo ascendió al cielo una vez transcurrido un año, pues ese es el periodo de tiempo exacto que Júpiter le había impuesto en su castigo. Apolo no recompensó a Admeto otorgándole una doble vida, sino a las vacas de sus rebaños con partos dobles. La historia concerniente al fresno surge de la mente de Dorus para poder librarse de Mopsa; en este sentido, Dorus se aprovecha de la ignorancia de la joven para adaptar el mito a sus propias necesidades. Al mismo tiempo, esta invención de Dorus nos hace ver la avaricia de los protagonistas.

Otra referencia en la misma dirección, esto es, de Júpiter como padre de los dioses y la máxima instancia de la autoridad y el poder, la encontramos en el tercer conjunto de églogas. Philisides continúa su relato, una fábula basada en fuentes clásicas y bíblicas, sobre el mundo de los animales sin la presencia del hombre. La envidia y el deseo de cambiar llevaron a los animales a lamentarse ante Júpiter; con ladridos, graznidos, aullidos, relinchos, balidos y rebuznos, pidieron al dios tener un rey que hablara la lengua de los animales. Los pájaros también rogaron a Júpiter, salvo el búho, que los advirtió de que no buscaran con tanta prisa aquello de lo que se iban a arrepentir; pero viendo el búho que seguían en su empeño, los abandonó. Júpiter dijo



sabiamente a los animales que se olvidaran de sus deseos, pues los que gobiernan piensan que todo está hecho para complacerlos y pronto se olvidan de la labor por la que fueron elegidos. Así y todo, Júpiter concedió a los animales una parte de su fuego celestial, diciendo que el resto lo tendrían que aportar ellos mismos de sus cualidades:

At which, whether the others did repine  
(For envy harb' reth most in feeblest hearts),  
Or that they all to changing did incline  
(As e'en in beasts their dams leave changing parts),  
The multitude to Jove a suit imparts,  
    With neighing, bleaing, braying, and barking,  
    Roaring, and howling, for to have a king.

A king in language theirs they said they would  
(For then their language was a perfect speech).  
The birds likewise with chirps and pewing could,  
Cackling and chatt'ring, that of Jove beseech.  
Only the owl still warned them not to seech  
    So hastily that which they would repent;  
    But saw they would, and he to deserts went.

Jove wisely said (for wisdom wisely says):  
    'O beasts, take heed what you of me desire.  
Rulers will think all things made them to please,  
And soon forget the swink due to their hire.  
But since you will, part of my heav'nly fire  
    I will you lend; the rest yourselves must give,  
    That it both seen and felt may with you live (223, vv. 57-77).

Contentos, los animales acogieron al espíritu desnudo que Júpiter les envió y al que la tierra cubrió en seguida con su arcilla. A este espíritu, el león le dio el corazón, la onza su poder, el caballo su buena figura, el gorrión su lujuria, el ruiseñor la voz, el elefante la memoria, el loro una lengua dispuesta, el zorro su arte, el perro la adulación, el burro la paciencia, el topo su mente activa, el águila su altivez, el lobo la crueldad secreta, el mono el aliento dulce, la vaca sus bellos ojos, el armiño su blancura, la oveja su rostro afable, el oso la capacidad de trepar, el ciervo su temor, la liebre su astucia, el gato su melancolía, la mosca su laboriosidad, el conejo la habilidad de construir, la grulla su orden, la cigüeña su apariencia sagrada, el camaleón la facilidad para cambiar, y el pato la facilidad para rendirse.

La historia que Languet contó a Philisides está inspirada en el relato del origen del mundo y las edades del hombre que Ovidio narra<sup>258</sup>. En este sentido no está de más

---

<sup>258</sup> *Metamorfosis I:*

recordar que existió en la mitología una “Edad Dorada” y de eterna primavera, coincidente con el reinado celestial de Crono, aunque, en la obra, este periodo se atribuye a Júpiter, quien, de acuerdo con la historia mitológica, fue el que decidió finalizar la Edad Dorada con el gran diluvio. En la mitología grecorromana, el hombre fue creado de la semilla divina y moldeado a partir de tierra y agua de lluvia, hasta dársele una forma similar a la de los dioses. En la historia narrada por Philisides, sin embargo, Júpiter envía a la tierra el espíritu del hombre y la tierra le da forma, pero todos sus rasgos físicos y de carácter se los otorgan los propios animales.

Más adelante, dentro del libro cuarto, vuelve a aparecer Júpiter. Cuando Pyrocles descubrió que Dametas no había dejado una sola arma en la habitación, tomó, con cuidado de no despertar a Philoclea, el barrote de hierro de la ventana, que teniendo uno de los dos extremos más afilado, le daba esperanzas de que lo pudiera matar. Pyrocles se dirigió, entonces, a la fortuna, diciéndole que le había preservado su enemigo, el infortunio, y que ya no la molestaría más. Acto seguido, Pyrocles se dirigió al barrote y lo bendijo por haber servido en la habitación de su amada; puesto que el barrote no le había ayudado a escapar del retiro, le pidió, a cambio, que lo ayudara a escapar de sí mismo. Tras mirar una vez más a Philoclea y pensar en el estado en el que la dejaba, Pyrocles se arrodilló e invocó a Júpiter, el gran creador y gobernador del mundo:

Therewithal, yet once looking to fetch the last repast of his eyes, and new again transported with the pitiful case he left her in, kneeling down he thus prayed Jupiter:

‘O great maker and great ruler of this world,’ said he, ‘to thee do I sacrifice this blood of mine; and suffer, O Jove, the errors of my youth to pass away therein. And let not the soul by thee made, and ever bending unto thee, be now rejected of thee. Neither be offended that I do abandon this body, to the government of which thou hadst placed me, without thy leave, since how can I know but that thy unsearchable mind is I should so do, since thou hast taken from me all means longer to abide in it? And since the difference stands but in a short time of dying, thou that hast framed my heart inclined to do good, how can I in this small space of mine benefit so much all the human kind as in

---

Ere land and sea and the all-covering sky  
 Were made, in the whole world the countenance  
 Of nature was the same, all one, well named  
 Chaos, a raw and undivided mass,  
 Naught but a lifeless bulk, with warring seeds  
 Of ill-joined elements compressed together.  
 [...]Thus earth, once crude and featureless, now changed  
 Put on the unknown form of humankind (1987: 1-3).

Golden was the first age which unconstrained  
 [...]He laid aside his lightnings; better seemed  
 A different punishment—to send the rains  
 To fall from every region of the sky  
 And in their deluge drown the human race (1987: 3-8).

preserving thy perfectest workmanship, their chiefest honour? O justice itself, howsoever thou determinest of me, let this excellent innocency not be oppressed. Let my life pay her loss. O Jove, give me some sign that I may die with this comfort.' And pausing a little, as if he had hoped for some token: 'And whensoever, to the eternal darkness of the earth, she doth follow me, let our spirits possess one place, and let them be more happy in that uniting' (253).

Júpiter, a quien Pyrocles atribuye, con acierto, la creación y el gobierno del mundo, es invocado como deidad suprema. Puesto que era el rey de todos los dioses y reinaba sobre la tierra y el cielo, Júpiter tenía una gran autoridad sobre los mortales. Pyrocles se dirige a él como protector del orden social. El tratamiento que esta deidad mitológica recibe en la obra es muy similar al del Dios como ser supremo en las religiones posteriores, lo cual nos lleva a pensar que cuando, en páginas posteriores, Philoclea y Pyrocles se refieren a él —como un único Dios, en letra mayúscula— pueden estar aludiendo tanto a Júpiter como al creador en las religiones monoteístas. A este dios, el príncipe sacrificaría su sangre y los errores de su juventud, pidiéndole que no rechazara su alma, de la que él es el creador y a quien siempre ha alabado, y que no se ofendiera por abandonar su cuerpo sin su consentimiento; igualmente, se preguntaba cómo podía saber que Júpiter deseaba que se suicidara si el dios lo había privado de todos los medios para vivir. Puesto que la única diferencia residía en un corto periodo de tiempo —esto es, el tiempo que había entre su suicidio y que otros lo mataran—, Pyrocles le preguntó a Júpiter cómo podía beneficiar a la humanidad con tan poco tiempo. El príncipe invocó a la justicia y le pidió que no oprimiera su inocencia y que permitiera que su vida se perdiera; invocó nuevamente a Júpiter y le dijo que le enviara una señal para que pudiera morir tranquilo; tras una pequeña pausa, como si esperara una señal del dios (tal vez refiriéndose al trueno con el que Júpiter solía manifestar su ira y castigar a los mortales), Pyrocles le pidió que, a donde quiera que fuese su amada, permitiera que sus espíritus estuvieran juntos y felices en la unión. Tras estas palabras, Pyrocles se clavó el barrote en el corazón, apretando con todas sus fuerzas, pero este no traspasó más que su piel y golpeó algunas costillas, dejándolo apenas sin respiración. Cayendo al suelo, Pyrocles despertó a Philoclea.

Una nueva referencia a Júpiter viene en el cuarto conjunto de églogas, de modo concreto en la intervención versada de Philisides, tras la égloga de Strephon y Klaius. Philisides relata lo que Diana le dijo a su amada Mira. La diosa se lamenta de las disputas entre ella y Venus, que han dado como fruto que miles de templos y de altares se hayan derruido. Su inmortalidad tan solo permanece en los nombres de los planetas y

ya nadie se inclina ante ellas; tanto ella como Venus se han convertido en esclavas y han pasado de ser poderes celestiales a ser gusanos, y de hijas de Júpiter a arcilla:

Your presence, sister dear, first to my moony sphere,  
And hither now, vouchsafe to take with willing ear.  
I know full well you know what discord long hath reigned  
Betwixt us two; how much that discord foul hath stained  
Both our estates, while each the other did deprave,  
Proof speaks too much to us that feeling trial have.  
Our names are quite forgot, our temples are defaced;  
Our off rings spoiled, our priests from priesthood are displaced.  
Is this thy fruit, O strife? those thousand churches high,  
Those thousand altars fair now in the dust to lie?  
In mortal minds our minds but planets' names preserve;  
No knee once bowed, forsooth, for them they say we serve.  
Are we their servants grown? no doubt a noble stay;  
Celestial pow'rs to worms, Jove's children serve to clay.  
But such they say we be; this praise our discord bred,  
While we for mutual spite a striving passion fed.  
But let us wiser be; and what foul discord brake,  
So much more strong again let fastest concord make.  
Our years do it require; you see we both do feel  
The weak'ning work of time's for ever whirling wheel.  
Although we be divine, our grandsire Saturn is  
With age's force decayed, yet once the heav'n was his.  
And now before we seek by wise Apollo's skill  
Our young years to renew (for so he saith he will)  
Let us a perfect peace betwixt us two resolve;  
Which, lest the ruinous want of government dissolve,  
Let one the princess be, to her the other yield;  
For vain equality is but contention's field.  
And let her have the gifts that should in both remain;  
In her let beauty both and chasteness fully reign;  
So as, if I prevail, you give your gifts to me;  
If you, on you I lay what in my office be.  
Now resteth only this: which of us two is she  
To whom precedence shall of both accorded be.  
For that (so that you like) hereby doth lie a youth  
(She beckoned unto me), as yet of spotless truth,  
Who may this doubt discern; for better wit than lot  
Becometh us; in us fortune determines not.  
This crown of amber fair (an amber crown she held)  
To worthiest let him give when both he hath beheld (294, vv. 103-142).

Como es sabido, Diana era hija de Júpiter, lo mismo que sucede con Venus, lo que da sentido al hecho de que ambas se refieran a este como su padre. Ciertamente, la belleza de Venus provocó discordia entre los dioses, sin embargo, se desconoce historia alguna que indique su enemistad con Diana. Por esta razón, considero que estamos ante una nueva invención de Sidney que emplea el relato de Philisides para tal objeto.

b) El dios de las infidelidades

Júpiter, en el catálogo de amoríos divinos, ocupa con sus adulterios un puesto de excepción<sup>259</sup>. Una referencia en este sentido viene en el primer conjunto de églogas. Las blasfemias de Dicus indignan a la audiencia, que lo abuchea. El pastor afirma que Cupido es el culpable de que Argo vigilase a Io, de que Juno echase de menos a Júpiter mientras este estaba en brazos de Io y de que Mercurio matase a Argos:

No, nothing so; an old false knave he is,  
By Argus got on Io, then a cow,  
What time for her Juno her Jove did miss,  
And charge of her to Argus did allow.  
Mercury killed his false sire for this act,  
His dam, a beast, was pardoned beastly fact.

With father's death, and mother's guilty shame,  
With Jove's disdain at such a rival's seed,  
The wretch compelled, a runagate became,  
And learned what ill a miser state doth breed;  
To lie, to steal, to pry, and to accuse,  
Naught in himself, each other to abuse.

Yet bears he still his parents' stately gifts,  
A horned head, cloven foot, and thousand eyes,  
Some gazing still, some winking wily shifts,  
With long large ears where never rumour dies.  
His horned head doth seem the heav'n to spite:  
His cloven foot doth never tread aright.

Thus half a man, with man he easily haunts,  
Clothed in the shape which soonest may deceive:  
Thus half a beast, each beastly vice he plants  
In those weak hearts that his advice receive.  
He prowls each place still in new colours decked,  
Sucking one's ill, another to infect.

To narrow breasts he comes all wrapped in gain:  
To swelling hearts he shines in honour's fire:  
To open eyes all beauties he doth rain;  
Creeping to each with flatt'ring of desire.  
But for that love is worst which rules the eyes,  
Thereon his name, there his chief triumph lies.

Millions of years this old drivell Cupid lives;  
While still more wretch, more wicked he doth prove:  
Till now at length that Jove him office gives  
(At Juno's suit who much did Argus love),  
In this our world a hangman for to be

---

<sup>259</sup> COLÓN 2002: 92.

Of all those fools that will have all they see (58-59, vv. 13-48).

También el dios de las infidelidades se asoma en el soneto 3 de *Astrophil and Stella*<sup>260</sup>.

c) El tratamiento cómico

Así lo vemos en el cuarto libro. Volvemos a encontrarnos con la escena del diálogo absurdo entre Dametas y Mopsa. En este contexto Mopsa amenaza a Apolo con contarle a Júpiter que no ha cumplido sus promesas. La joven, en su desvarío, piensa que, presentándole sus quejas, el padre de todos los dioses castigará a su hijo Apolo.

She (that would not be behind Apollo in courtesy) kneeled down on the other side: 'I will never leave tormenting thee', said Mopsa, 'until thou hast satisfied my longing; but I will proclaim thee a promise-breaker, that even Jupiter shall hear it.'

'Now, by the fostering thou hast received in this place, save my life', said Dametas.

'Now, by this fair ash', answered Mopsa, 'where thou didst receive so great a good turn, grant post-haste to my burning fancy.'

'O where is Pamela?' said Dametas.

'O a lusty husband!' said Mopsa.

Dametas (that now verily assured himself his daughter was mad) began utterly to despair of his life; and therefore amazedly catching her in his arms, to see whether he could bring her to herself, he might feel the weight of a great cudgel light upon his shoulders, and for the first greeting he knew his wife Miso's voice by the calling him 'ribald villain', and asking him whether she could not serve his turn as well as

---

<sup>260</sup> Este poema recoge las figuras retóricas y los tópicos más habituales de las creaciones del Renacimiento, así como algunas de las distintas técnicas de construcción literaria. En los versos 1-4 se describe claramente el uso del oxímoron, en los versos 10-11 se personifican las emociones, en los versos 7-8 se mencionan las églogas y la literatura pastoral y en los versos 5-6 se refiere al uso de la mitología.

Let daintie wits crie on the Sisters nine,  
That bravely maskt, their fancies may be told.  
Some one his song in Jove, and Jove's strange tales attires,  
Broaded with buls and swans, powdred with golden raine.

Especial interés tiene la referencia que aquí se hace al uso indiscriminado y vacío de la mitología, que se ilustra con la historia de Júpiter y su irrefrenable inclinación a las infidelidades, una inclinación que le hace pasar de una aventura amorosa a otra y emplear toda clase de subterfugios para disimularlas. Sus aventuras más sonadas son aquellas en las que llega a metamorfosearse para conseguir lo que desea. Logró a Leda, transformado en un cisne, y también hace suya a Dánae, para lo cual el dios de los dioses se convirtió en una finísima y bella lluvia de oro que cayó sobre el cuerpo de su presa. Otro tanto ocurre con Io, y estas aventuras se recuerdan de manera sintética en los versos 5-6. Astrophil hace este recorrido para rechazar todas estas posibilidades y para destacar una vez más que él se separa claramente de los poetas del momento porque su poesía no es mimética, ni vacía, ni empalagosamente erudita, sino que tiene toda la sinceridad y la fuerza de los sentimientos. Astrophil declara en este poema que tiene ahora una nueva Musa, que es Stella. Ella es la fuente, el origen y la razón de toda su poesía, que está lejos de ser un ejercicio imitativo, desprovisto de sentimientos, sino todo lo contrario, que nace del sentimiento personal del amor, que es lo que da sentido y validez a sus versos.

Charita. For Miso having, according to Dorus's counsel, gone to Mantinea, and there harboured herself in an old acquaintance house of hers, as soon as ten of the clock was stricken (where she had remained closely all that while, I think with such an amiable cheer as when jealous Juno sat cross-legged to hinder the childbirth of her husband's love) with open mouth she went to the magistrate appointed over such matters, and there, with the most scolding invective her rage rather than eloquence could bring forth, she required his aid to take Dametas, who had left his duty to the duke and his daughter to commit adultery in the house of Charita's uncle in the Oudemian street. But neither was the name of Charita remembered, nor any such street known. Yet such was the general dislike all men had of Dametas's unworthy advancement that every man was glad to make himself a minister of that which might redound to his shame (233).

Sin duda alguna, para entender la alusión que el narrador hace a Juno, es preciso remitirnos al mito de Alcmena y Júpiter y que ya hemos descrito anteriormente al hablar de Juno.

#### 6.4.2 Juno

Estamos ante una figura de frecuente presencia en las creaciones literarias de la época<sup>261</sup>, pero Sidney, a juzgar por el número de alusiones que de ella aparecen en sus obras, no le da un marcado protagonismo. La menciona en *The Lady of May* y en la *Arcadia* aparece en cuatro ocasiones.

##### a) La diosa irascible y celosa

En este punto conviene recordar que las repetidas infidelidades conyugales de Zeus hicieron de Hera una diosa vengativa, que perseguía incansablemente a sus rivales y, en ocasiones, a sus respectivas descendencias. La mitología grecolatina abunda en ejemplos en los que la cólera de la diosa la lleva a vengarse de amantes de Zeus, como es el caso de Alcmena, Egina, Leto, Sémele o Io, así como de hijos nacidos de la unión de Zeus y alguna de sus aventuras amorosas, como es el caso de Heracles y Dioniso. El carácter combativo y rencoroso de Hera hace que, en ocasiones, Zeus no se atreva a llevarle la contraria para evitar sus reproches; valiéndose del ceñidor de Afrodita,

<sup>261</sup> Referencias de esta figura mitológica vienen en Sannazaro, prosa 3 (1982: 46). También las vemos en *The Faerie Queene*, 1.4.17, 1.5.35, 2.12.13, 3.11.33, 7.7.26; *Epithalamion*, 390-7; y *Muiopotmos*, 95. Kyd las trae en *The Spanish Tragedy*, IV, 5; y Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, III, 2; *Edward II*, I, 4; y *Dido, Queen of Carthage*, I,1; III, 2; y III, 4. También las vemos en *The Tempest*, IV, 1; *All's Well That Ends Well*, III, 4; *Love's Labour's Lost*, IV, 3; *Troilus and Cressida*, I, 2; *Antony and Cleopatra*, III, 1, IV, 15; *Cymbeline*, III, 4, IV, 2, V, 4; *King Lear*, II, 4; *Pericles II*, 3, V, 1; *As You Like It* I, 3, V, 4; *A Winter's Tale*, IV, 3; y *Coriolanus*, II, 1, IV, 2. Numerosas referencias en Jonson. Véase SAWTELLE 1896: 76-77; LOTSPEICH 1932: 76; WHITMAN 1918: 134; ROOT 1903: 79-80; y WHEELER 1968: 123-129.

seduce a su esposo con el fin de alterar sus designios. Sus castigos no dejaban indiferente: dejó ciego a Tiresias porque este le había dado la razón a Zeus cuando sostenía que eran estas quienes más disfrutaban de los placeres del amor; enloqueció a Ino y a Atamante por haber ayudado a Dioniso; escarmentó a la ninfa Eco tras esta haberla distraído de las infidelidades de su esposo; convirtió a la ninfa Calisto en osa; envió una tempestad contra la nave de Heracles. Además, Hera odió eternamente a los troyanos porque había sido derrotada por Afrodita en el juicio de Paris, por lo que favorecía en todos sus combates a los griegos Aquiles y Menelao; también ayudó a los Argonautas.

La primera alusión en este sentido se produce en el primer conjunto de églogas. La audiencia, excepto Geron, abuchea a Dicus por sus blasfemias. Dicus, con valentía, da un paso al frente e invoca a Pan para que lo ayude con sus versos en venganza a Cupido por haberle hecho perder a la ninfa Siringe. Al mismo tiempo el pastor se lamenta de los pintores y los poetas que con su arte ofrecen una imagen de Cupido que induce al engaño; y afirma que Cupido es el culpable de que Argo vigilase a Io, de que Juno echase de menos a Júpiter mientras este estaba en brazos de Io y de que Mercurio matase a Argos. Tras la muerte de su padre, Argos, con la vergüenza que su madre, Io, sentía por él, y con el desprecio de Juno por ser hijo de una rival, Cupido se convierte en un errante, en un pícaro que miente, roba y acusa. Dicus prosigue con su canción ridiculizando el físico de Cupido:

[...]  
No, nothing so; an old false knave he is,  
By Argus got on Io, then a cow,  
What time for her Juno her Jove did miss,  
And charge of her to Argus did allow.  
Mercury killed his false sire for this act,  
His dam, a beast, was pardoned beastly fact.

[...]  
Millions of years this old drivell Cupid lives;  
While still more wretch, more wicked he doth prove:  
Till now at length that Jove him office gives  
(At Juno's suit who much did Argus love),  
In this our world a hangman for to be  
Of all those fools that will have all they see (58-59, vv. 13-48).

Otra mención a esta deidad viene en el cuarto libro. Continúa el diálogo absurdo entre Dametas y Mopsa. El narrador explica que Miso, siguiendo los consejos de Dorus,



se dirigió a Mantinea y esperó en casa de una amiga con la misma actitud con la que la celosa Juno se sentó con las piernas cruzadas para impedir el nacimiento de la amante de su esposo:

For Miso having, according to Dorus's counsel, gone to Mantinea, and there harboured herself in an old acquaintance house of hers, as soon as ten of the clock was stricken (where she had remained closely all that while, I think with such an amiable cheer as when jealous Juno sat cross-legged to hinder the childbirth of her husband's love) with open mouth she went to the magistrate appointed over such matters, and there, with the most scolding invective her rage rather than eloquence could bring forth, she required his aid to take Dametas, who had left his duty to the duke and his daughter to commit adultery in the house of Charita's uncle in the Oudemian street (233).

En este sentido, considero que para entender la alusión que el narrador hace a Juno, es preciso remitirnos al mito de Alcmena y Júpiter. Alcmena, hija del rey de Micenas, fue prometida a su primo Anfitrión, pero no consintió unirse a él hasta que hubieran sido vengados sus hermanos. La noche en que Anfitrión regresaba, al fin, con la tarea cumplida, se le adelantó Júpiter, quien, habiendo adoptado la figura del joven, hizo que Alcmena concibiera a Heracles. En el momento del parto, la joven tuvo que sufrir los celos de Juno, que retrasó el alumbramiento. Ovidio<sup>262</sup> cuenta que Alcmena tenía una criada predilecta, de nombre Galantis; cuando su ama estaba a punto de dar a luz, Ilitia, la diosa de los alumbramientos, se negó a que tuviera lugar el parto y, por orden de Juno, cruzó los brazos y las piernas. Entonces, Galantis le comunicó a Ilitia que Alcmena ya había tenido el niño por intervención de Zeus. Airada, Ilitia se levantó, descruzando las piernas, y Alcmena aprovechó este momento para tener realmente a su hijo. Veo claro que, en la obra, el narrador compara la actitud de Miso mientras espera a

---

<sup>262</sup> *Metamorfosis*, IX:

‘May the gods favour you when your time comes,  
With no long painful waiting when you call  
On Ilithyia, who attends the pangs  
And fears of labour. To myself she was  
By Juno's influence most difficult.  
For when the natal day of Hercules,  
My greatly-toiling son, drew close and now  
The sun had reached the tenth of heaven's signs,  
My burden strained my womb, and what I bore  
Was huge: you could be sure that hidden weight  
Was Jove's begetting. Then my pains grew worse,  
More than I could endure. Why, even now  
I feel cold shudders as I speak, and pain  
Recalled is pain renewed. For seven nights,  
For seven days in torture, overwhelmed  
In agony, I stretched my arms to heaven

que sean las diez para sorprender a su marido en pleno acto de adulterio, con la de la diosa Juno mientras, con las piernas cruzadas, retrasa el alumbramiento de Alcmena. Tal y como nos muestra el mito, fue Ilitia, y no Juno, quien cruzó las piernas. Los celos de Juno, equiparables a los de Miso, nos llevan a pensar que el narrador ha aludido a esta diosa, en vez de a Ilitia, para reflejar una mayor similitud entre ambas. En lo que respecta a su maldad, Miles recuerda que a Juno se le suele otorgar el papel de villana “as Hercules’ wicked stepmother, for instance, or as ‘baleful Juno’ whose ‘sleepless rage’ against Aeneas and his Trojans prompts Virgil’s question, ‘Can anger/ Black as this prey on the minds of heaven?’”<sup>263</sup>.

#### b) El tratamiento cómico

Así la vemos en el primer libro, dentro del soneto en el que Alethes se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa. El poema contiene una serie de alusiones mitológicas que, como he apuntado, resultan paradójicas, ya que el poeta señala los defectos más destacados de determinadas deidades con objeto de ridiculizar el aspecto físico de la joven Mopsa y en el verso 2 se dice: “As smooth as Pan, as Juno mild, like goddess Iris fast” (28, vv. 6), donde se puede ver que el temperamento de la diosa es satirizado cuando se alude a la suavidad de su carácter, pues Juno, como la joven Mopsa<sup>264</sup>, tiene mal genio.

### 6.4.3 Neptuno

En el primer conjunto de églogas se inician las referencias a Neptuno<sup>265</sup>. En realidad, estamos ante una metonimia porque se trata del mar. Cleophila comienza su intervención elogiando al pastor e invoca a una musa secreta para confiarle sus penas. Nuestras alas, dice Cleophila, son demasiado cortas para refugiarnos en el cielo; la tierra nos considera una carga; aumentamos el aire con nuestros suspiros; al fuego lo

---

And called Lucina and the Gods of Birth (1987: 207-208).

<sup>263</sup> MILES, 1999: 23.

<sup>264</sup> HAGER 1991: 177-182.

<sup>265</sup> Véase la referencia que trae Sannazaro, prosa 10 (1982: 121). Spenser cita a Neptuno en *The Faerie Queene*, 1.3.32, 1.11.54, 2.12.22, 3.4.10, 3.4.32, 3.4.42, 3.11.40, 4.11.11, 4.12.30, 7.7.26; *The Shepherdes Calendar*, “February”, 33; *The Ruines of Rome*, 13; y *Muipotmos*, 303, 313-320. Kyd lo menciona en *Cornelia*, I, II, IV, 2, y Marlowe lo hace también en *Tamburlaine. Primera parte*, II, 7 y III, 2, y en *Dido, Queen of Carthage*, V, 1. Numerosas referencias en Shakespeare. Véase LOTSPEICH 1932: 89; SAWTELLE 1896: 88; ROOT 1903: 90- 91; y WHITMAN 1918: 166.

rechazamos porque, aunque su calor apaga nuestras lágrimas, secaría el trono del mismo Neptuno:

Air, we do still with sighs increase; to the fire? we do want none.  
And yet his outward heat our tears would quench, but an inward  
Fire no liquor can cool: Neptune's seat would be dried up there.  
Happy shepherd, with thanks to the gods, still think to be thankful,  
That to thy advancement their wisdoms have thee abased (74, vv. 30-34).

Como se sabe, Neptuno es el dios romano del mar que se identifica con el griego Poseidón. Hijo de Crono y de Rea, fue devorado por su padre, al igual que el resto de sus hermanos, con la excepción de Zeus, quien los salvó a todos con la intervención de Metis, que hizo vomitar a Crono todos sus hijos. En el reparto del mundo hecho entre Zeus, Hades y Poseidón, a este le correspondió el mar, lo cual aceptó de buen agrado, reconociendo la supremacía de Zeus. Por eso, en este caso, estamos ante una alusión que, a mi entender, resulta muy apropiada en el contexto de la obra; especialmente al afirmar que el fuego es tan poderoso que puede secar el trono de Neptuno.

El dios del mar vuelve a aparecer en el tercer libro y también nos encontramos con otra metonimia porque es el mar. Pyrocles prosigue recordando el poema de Philisides. La cintura (“waist”) es así llamada porque debilita (“waste”) la vida de los hombres hasta que estos pueden abrazarla. Sus costillas son tan blancas como la cara espumosa de Neptuno cuando abraza las combativas rocas:

There may one see, and yet not see,  
Her ribs in white well armed be,  
More white than Neptune's foamy face  
When struggling rocks he would embrace (209, vv. 67-70).

Como ya hemos indicado, Neptuno era el rey del mar; agitaba las olas con su poderoso tridente y las surcaba con su carro de caballos; solía representársele con una barba y el cuerpo desnudo. Resulta sencillo imaginar al dios tal y como se le presenta en el poema; la blancura de su rostro, semejante a la blancura de las costillas de la amada del poeta, es producto de la espuma de las olas.

El libro quinto proporciona una última referencia del dios del mar. Euarchus baja de su caballo y ordena que los hombres se reúnan, lo que se lleva a cabo en orden y en silencio, como si Neptuno no tuviera más fuerza para apaciguar a los rebeldes vientos

que la admiración de la extraordinaria virtud que Euarchus tiene para tranquilizar a una multitud desordenada:

And in that sort dismounting among them, he forthwith demanded the convocation to be made, which accordingly was done with as much order and silence as it might appear Neptune had not more force to appease the rebellious wind than the admiration of an extraordinary virtue hath to temper a disordered multitude (315).

Dado que en páginas anteriores Philanax ha recurrido a la imagen del barco que navega a la deriva por carecer de capitán como metáfora de la ausencia del duque, esta comparación entre Neptuno y Euarchus resulta apropiada. Los agitadores vientos que asedian el mar son como los rebeldes arcadianos, que no se entregan a la calma hasta que Euarchus se presenta ante ellos.

#### 6.4.4 Saturno

El cuarto conjunto de églogas nos muestra una referencia a Saturno<sup>266</sup>. Philisides prosigue con su relato y cuenta lo que Diana le dijo a su amada Mira:

Although we be divine, our grandsire Saturn is  
With age's force decayed, yet once the heav'n was his (294, vv. 123-124).

En la mitología romana, Saturno era el equivalente del dios griego Crono, personificación del tiempo. Hijo de Urano y de Gea, Crono era el más joven de los Titanes y dirigió a sus hermanos en la lucha contra su padre. Crono castró a Urano y se hizo con el mando de la tierra. Se casó luego con su hermana, la titánide Rea, y devoró a cada uno de los hijos que tuvo con ella para evitar ser destronado por uno de ellos. Rea consiguió salvar a su tercer hijo varón, Zeus, escondiéndolo en Creta y entregándole, a cambio, a su marido una piedra envuelta en pañales, la cual igualmente devoró. Con el tiempo, Zeus se hizo copero de Crono y, con la ayuda de Metis, dio a su padre un veneno para que vomitara a todos sus hermanos, que aún seguían vivos. En la Titanomaquia, donde Zeus y sus hermanos liberados lucharon contra los Titanes, Hades

<sup>266</sup> Como Crono viene en Sannazaro, prosa 10 (1982: 118). Spenser trae referencias de Saturno en *The Visions of Bellay*, 9; *The Faerie Queene*, 3.11.43, 5.Pr.9, 7.6.2, 7.6.27, 34, 7.7.40 y 7.7.52; y *Mother Hubbard's Tale*, 150-1. Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera parte*, I, 1 y II, 7, en *Tamburlaine. Segunda parte*, IV, 3, en *Faustus*, II, 1, y *Dido, Queen of Carthage*, I, 1. En Shakespeare lo vemos en *Titus Andronicus*, IV, 3. Véase LOTSPEICH 1932: 105; ROOT 1903: 105; y WHITMAN 1918: 208.

logró desarmar a Crono con ayuda del casco que lo hacía invisible, Poseidón lo inmovilizó con su tridente y Zeus lo derribó con su rayo. Una vez derrotados, Crono y el resto de los Titanes fueron confinados en el Tártaro.

En lo que respecta a Saturno, quiero aclarar que su alusión en el relato de Philisides responde a su condición de dios del tiempo; Diana y Venus consideran que Saturno ha ido envejeciendo con el paso de los años, acaso por ser un dios perteneciente a la generación anterior a la de Júpiter.

Otra referencia a Saturno se incluye en el primer libro y muestra un tratamiento satírico, como hemos visto en otros casos. Se trata del soneto de Alethes en el que se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa. La alusión a Saturno viene en el primer verso: “Like great god Saturn fair, and like fair Venus chaste” (28, vv. 6). A este respecto, conviene destacar el uso de *fair*, y ello porque además de las connotaciones físicas que tiene y que luego aclararé, se refiere a una condición. En este caso al hecho de ser justo y equitativo. Es decir, Saturno, conocido por su tiranía, es presentado en esta ocasión como todo lo contrario<sup>267</sup>. Igualmente, resulta sorprendente la forma en que estos versos transforman el aspecto físico de Mopsa; en lugar de la belleza atribuida a la joven que se espera encontrar, el lector descubre defectos. La alusión a los dioses me resulta paradójica, pues Alethes se concentra en resaltar sus peores imperfecciones de modo que puedan asemejarse a las de la joven. El poema de Alethes contiene una serie de alusiones mitológicas que, como hemos apuntado, resultan paradójicas, ya que el poeta señala los defectos más destacados de determinadas deidades con objeto de ridiculizar el aspecto físico de la joven Mopsa. De ello deja constancia Katherine Duncan-Jones<sup>268</sup> en la edición que sigo. En este sentido, Saturno tenía un aspecto monstruoso y, en consecuencia, con la palabra *fair* alude a su belleza en el poema de Alethes. Se trata, sin duda, de una referencia puramente irónica, pues era un dios feo; tanto como la joven Mopsa. Venus —Afrodita para los griegos— diosa del amor y de la belleza, tuvo relaciones con distintos dioses y mortales; simboliza la pasión desencadenada y la voluptuosidad. Pese a que la diosa es de sobra conocida por su belleza, jamás se la consideró casta, como se sugiere, con burla, en el poema de Alethes. Mopsa, por lo tanto, es tan libertina como la diosa. Pan, dios de los pastores y rebaños, tenía sus miembros inferiores en forma de macho cabrío

<sup>267</sup> HAGER 1991: 177-182.

<sup>268</sup> 1994: 370, nota 28.

y el resto del cuerpo con apariencia de hombre; su cara era arrugada y tenía una larga barba; su cuerpo estaba cubierto por una espesa capa de pelo. Semejante aspecto es atribuido a Mopsa cuando Alethes iguala, con total ironía, la suavidad de Pan a la de la joven. Juno era la diosa del matrimonio y de la maternidad. Las numerosas infidelidades conyugales de su marido Zeus —Júpiter para los romanos— la sitúan en el papel de la esposa vengativa que castiga incansablemente a sus rivales y, también, a sus respectivas descendencias. En general, los rasgos mitológicos de Juno son poco favorecedores: celosa, conspiradora, reprochadora, rencorosa y vengativa. En la obra, el temperamento de la diosa es satirizado cuando se alude a la suavidad de su carácter, pues Juno, como la joven Mopsa, tiene mal genio. Iris, la deidad griega que personifica al arco iris, es, al igual que Hermes, la encargada de hacer llegar los mensajes de los dioses a los hombres. Poseía un carácter variable, contrario a la firmeza que le atribuye Alethes en su poema. Cupido, por ser pícaro y carecer de escrúpulos, se le solía representar ciego o con los ojos vendados. Alethes desarrolla su paradoja al referirse a las cualidades visionarias de Cupido, que, como las de Mopsa, son nulas. En los versos de Alethes, la forma de caminar de Mopsa es comparada con la de Vulcano que era deforme y cojo de nacimiento; esto quiere decir, por lo tanto, que la joven cojeaba.

#### 6.4.5 Apolo

Apolo es uno de los grandes dioses griegos, el más importante de todos después de Zeus, y por lo tanto su amplia presencia en los textos literarios renacentistas no debe causar sorpresa<sup>269</sup>. Sidney lo cita en *Astrophil and Stella*, sonetos 13, 25, 97, y 108; en *A Defence of Poetry* y en *Certain Sonnets*; y también en la *Arcadia*, donde lo vemos en diferentes niveles.

##### a) Profeta y dios oracular

Así viene en el segundo libro, justo después de que se retiran los hombres de Phagona. Después que todo se ha resuelto favorablemente, Basilius tiene un acceso de

<sup>269</sup> Sannazaro alude a Apolo en numerosas ocasiones: proemio, prosas 1, 3, 5, 8, 9, 10 y 12 (1982: 30, 32, 45, 49, 64, 93, 104, 105, 106, 107, 145). Spenser trae referencias puntuales en *Virgil's Gnat*, *The Teares of the Muses* y *Epithalamion*, VII, IX, pero en *The Faerie Queene* son numerosas. Numerosas son también las referencias en Shakespeare y Jonson. Marlowe las trae en *Tamburlaine. Primera parte*, I, 2; *Tamburlaine. Segunda parte*, II, 4; V, 2; *Doctor Faustus*, V, 3; epílogo; y *Dido, Queen of Carthage*, III, 1; IV, 1. Véase WHEELER 1938: 48-50; LOTSPEICH 1932: 37-38; ROOT 1903: 37-38; WHITMAN 1918: 9-11; y SAWTELLE 1896: 20-25, 86.

admiración hacia Apolo, al que le tiene una particular devoción, y ordena a sus hijas y a su esposa que lo acompañen en su sacrificio al dios, pues es en estos momentos cuando el duque parece sentir los designios del oráculo, que explica de forma singular y de ahí su gratitud hacia Apolo:

And therefore presently commanded his wife and daughters to assist him in a sacrifice he would make to Apollo. 'For even now', said he, 'do I find the force of his oracle.' He would not, for all that, reveal the secret thereof; for that no man ever knew of him but his best trusted friend Philanax. But in his mind thus he construed it:

That where the oracle said his elder care should by princely mean be stolen away from him, and yet not lost, it was now performed, since Cleophila had as it were robbed from him the care of his first begotten child; yet was it not lost, since in his heart the ground of it remained [...] These many good successes, as well essential as imaginative, made him grateful to Apollo; and therefore, excluding all the rest saving his wife and daughters (as their manner was when they privately made oblations to their household gods), after sacrifice done, they sang together this their yearly-used hymn:

Apollo great, whose beams the greater world do light,  
And in our little world dost clear our inward sight,  
Which ever shines, though hid from earth by earthly shade,  
Whose lights do ever live, but in our darkness fade;  
Thou God, whose youth was decked with spoil of Python's skin  
(So humble knowledge can throw down the snakish sin),  
Latona's son, whose birth in pain and travail long  
Doth teach to learn the good what travails do belong;  
In travail of our life (a short but tedious space  
While brickle hour-glass runs) guide thou our panting race:  
Give us foresightful minds; give us minds to obey  
What foresight tells; our thoughts upon thy knowledge stay.  
Let so our fruits grow up that nature be maintained;  
But so our hearts keep down, with vice they be not stained.  
Let this assured hold our judgements ever take,  
That nothing wins the heav'n but what doth earth forsake (117-118, vv. 1-16).

Conviene recordar aquí que uno de los aspectos más característicos de Apolo es el de profeta y dios oracular; su santuario más importante fue el oráculo de Delfos, a donde Basilius acude. Vemos que el duque y su familia hacen una ofrenda al dios y cantan un himno en su honor; en la mitología griega, estos himnos a Apolo recibían el nombre de paeanos y en ellos se imploraba protección contra la enfermedad<sup>270</sup> y el infortunio o se le daba las gracias por su protección. Esto es precisamente lo que pretenden el duque y su familia cuando entonan su himno. En su canto, además, se alude a otra de las facetas más características de Apolo, la de dios del sol; esto explica que el duque y su familia lo adoren por su dominio de la luz.

Dentro del libro cuarto tenemos otra referencia a Apolo en el mismo sentido. Basilius, que habría deseado acabar con este asunto más que con su propia vida, tiene una retórica tan limitada que solo le alcanza a pedir perdón, jurando que fue la fuerza del destino de Apolo la que lo arrastró:

Basilus that would rather than his life this matter had been ended, the best rhetoric he had was flat demanding pardon of her, swearing it was the very force of Apollo's destiny which had carried him thus from his own bias; but that now, like far travellers were taught to love their own country, he had such a lesson without book of affection unto her as he would repay the debt of this error with the interest of a great deal more true honour than ever before he had borne her (240-241).

A este respecto, resulta evidente que se refiere en realidad al poder del Oráculo de Apolo. El duque parece recurrir a este dios solo cuando le conviene; recordemos que, con anterioridad, había renegado de él para alabar, en su lugar, a Cleophila. Al mismo tiempo, habría resultado mucho más congruente que Basilius hubiese culpado de su enamoramiento a Cupido, y no Apolo<sup>271</sup>.

#### b) El dios preeminente

El segundo conjunto de églogas muestra nuevas referencias a Apolo. Las primeras se encuentran en la composición de Nico y Pas. Aquí vemos que Pas compara la pluma de Nico con la del dios Apolo:

*Nico.* Who doubts but Pas' fine pipe again will bring  
The ancient praise to Arcad shepherds' skill?  
Pan is not dead since Pas begins to sing.  
*Pas.* Who evermore will love Apollo's quill,  
Since Nico doth to sing so widely gape?  
Nico his place far better furnish will (126, vv. 51-56).

En este sentido, resulta evidente que la comparación que Pas hace es una burla hacia el primero porque, anteriormente, este se había mofado de Pas afirmando que su flauta hacía revivir al mismísimo Pan.

<sup>270</sup> La relación de Apolo con el mundo de la medicina no pasa desapercibida.

<sup>271</sup> En este mismo sentido, como dios oracular, aparece en *Astrophil and Stella*, soneto 25, vv. 1-2:

The wisest schollar of the wight most wise  
By Phoebus' doome, with sugared sentence says



También la preeminencia de Apolo aparece en el cuarto grupo de églogas, concretamente dentro de la intervención de Philisides que sigue a la composición de Strephon y Klaius:

Diana did begin: 'What moved me to invite  
Your presence, sister dear, first to my moony sphere,  
And hither now, vouchsafe to take with willing ear.  
I know full well you know what discord long hath reigned  
Betwixt us two; how much that discord foul hath stained  
Both our estates, while each the other did deprave,  
Proof speaks too much to us that feeling trial have.  
Our names are quite forgot, our temples are defaced;  
Our off'rings spoiled, our priests from priesthood are displaced.  
Is this thy fruit, O strife? those thousand churches high,  
Those thousand altars fair now in the dust to lie?  
In mortal minds our minds but planets' names preserve;  
No knee once bowed, forsooth, for them they say we serve.  
Are we their servants grown? no doubt a noble stay;  
Celestial pow'rs to worms, Jove's children serve to clay.  
But such they say we be; this praise our discord bred,  
While we for mutual spite a striving passion fed.  
But let us wiser be; and what foul discord brake,  
So much more strong again let fastest concord make.  
Our years do it require; you see we both do feel  
The weak'ning work of time's for ever whirling wheel.  
Although we be divine, our grandsire Saturn is  
With age's force decayed, yet once the heav'n was his.  
And now before we seek by wise Apollo's skill  
Our young years to renew (for so he saith he will)  
Let us a perfect peace betwixt us two resolve;  
Which, lest the ruinous want of government dissolve,  
Let one the princess be, to her the other yield;  
For vain equality is but contention's field (293-294, vv. 102-130).

Philisides cuenta lo que Diana le dijo a su amada Mira. La diosa le explicó que la había invitado a su esfera lunar para que escuche con atención. Diana le habla de la discordia que existe entre ella y Venus. Luego, se lamenta de las disputas. El odio entre ambas diosas acrecentó la pasión, pero Diana pensaba que era el momento de acabar con ello. Ambas diosas creían que la rueda del tiempo no se detenía y, aunque eran deidades, el gran señor Saturno había ido decayendo con el paso de los años. Debían acudir a Apolo para que las rejuveneciera; lo que, a mi entender, no es más que una invención de Sidney porque este dios no tenía la virtud de rejuvenecer. Pero antes de

presentarse ante el dios querían hacer las paces y, no creyendo en la ecuanimidad, habían decidido que una de las dos tenía que ser princesa<sup>272</sup>.

c) Uno más de los dioses olímpicos

A la relación entre Apolo y Dafne se hace referencia en el primer libro, formando parte del diálogo entre Musidorus y Pyrocles en Mantinea. De modo concreto, la vemos en el momento en que Pyrocles insinúa sutilmente a Musidorus que su alma se asemeja más a la del enamorado que a la del poeta y comienza a desvelar la causa real de su estado de ánimo, es decir, que está enamorado, e incluso revela la identidad de la dama en cuestión. La reacción que esta revelación tiene en Musidorus la comenta el narrador:

Musidorus was no less astonished with these words of his friend than if, thinking him in health, he had suddenly told him that he felt the pangs of death oppress him. So that, amazedly looking upon him (even as Apollo is painted when he saw Daphne suddenly turned to a laurel), he was not able to say one word; but gave Pyrocles occasion, having already made the breach, to pass on in this sort (16).

Aquí vemos que aparece la figura de Apolo, pero no por sus virtudes proféticas, sino por su fracaso amoroso con la ninfa Dafne. Tal y como relata Ovidio<sup>273</sup>, cuando Apolo trató de seducirla, Dafne huyó y, a punto de ser alcanzada, su padre la transformó en laurel<sup>274</sup>. La mirada de asombro de Apolo al observar la conversión de la ninfa es

---

<sup>272</sup> Como dios destacado lo vemos también en *Astrophil and Stella*, soneto 13, donde forma parte, como juez indiscutible, del concurso al que acuden Júpiter, Marte y Cupido y en el que se dirime cuál de las armas de estos tres dioses es la más hermosa. Como es de esperar, gana Cupido, que acude con el rostro de Stella. El juez ratifica que los otros participantes no llegaban a su altura.

<sup>273</sup> *Metamorfosis*, I:

Daphne, Peneus' child, was the first love  
Of great Apollo, a love not lit by chance  
Unwitting, but by Cupid's spiteful wrath.  
[...] Apollo saw her, loved her, wanted her—  
Her for his bride, and, wanting, hoped—deceived  
By his own oracles.  
[...] Scarce had she made her prayer when through her limbs  
A dragging languor spread, her tender bosom  
Was wrapped in thin smooth bark, her slender arms  
Were changed to branches and her hair to leaves;  
Her feet but now so swift were anchored fast  
In numb stiff roots, her face and head became  
The crown of a green tree; all that remained  
Of Daphne was her shining loveliness (1987: 14-17).

<sup>274</sup> En este sentido, resulta curioso el hecho de que por medio de la interpretación alegórica cualquier mito podría aportar un significado cristiano. Por ejemplo, en la obra *Ovide Moralisé*, un tratado moral sobre las *Metamorfosis*, el intento de violación de Apolo a Dafne se convirtió en símbolo de la Encarnación. Véase MILER 1999: 10.

comparada en la obra con la mirada de Musidorus una vez que Pyrocles le revela que está enamorado de Philoclea. A mi entender, la comparación dramatiza el asombro de Musidorus y eleva el enamoramiento de Pyrocles a un plano mítico; que Pyrocles se enamore con semejante pasión es tan extraordinario como que una ninfa se transforme en laurel. Apolo y Musidorus comparten el mismo asombro.

Otra referencia a Apolo viene en el primer conjunto de églogas, justo después de que Dicus haya terminado su composición manifiestamente negativa sobre Cupido. Un pastor llamado Histor se muestra contrariado con lo que Dicus dice en relación al dios. Y es precisamente en este instante en el que aparece la figura de Apolo, ya que Histor transmite a la audiencia su malestar preguntándose cómo es posible que haya permitido que Dicus difame a un dios tan vengativo como Cupido, que fue capaz de azotar a Apolo con su ira:

He had not fully ended his last words of his invective song when a young shepherd named Histor who, while Dicus was singing, sometimes with his eyes up to heaven, sometimes seeming to stop his ears, did show a fearful dislike of so unreverent reproaches, with great vehemency desired all the hearers to take heed how they seemed to allow any part of his speech against so revengeful a god as Cupid was, who had even in his first magistracy showed against Apollo the heat of his anger (59).

Se trata de una forma de recordar el episodio en el que Cupido se enfadó con Apolo cuando bromeó sobre sus habilidades como arquero. Así que el dios alado lo castigó, lo azotó con su ira, haciendo que Apolo se enamorara de la ninfa Dafne y a ella le disparó una flecha con punta de plomo.

Dentro del tercer libro vemos otra alusión a Apolo (170-171), que prefiero analizar en el epígrafe dedicado a Admeto.

#### d) La divinización de la amada

En el segundo conjunto de églogas, dentro de la composición de Nico y Pas, vemos otra referencia a Apolo en este sentido. A lo largo de la composición, cada uno de los dos pastores se refiere a las perfecciones de sus amadas. Nico expresa su amor hacia Leuca diciendo que si pudiera subir al cielo, cogería una estrella para colgarla en su pecho; Pas dice que si tuviera el carro dorado de Apolo, descendería de él para dejarle sitio a su amada y así brillaría aún más:

*Nico.* O if I had a ladder for the skies,

I would climb up, and bring a pretty star  
To wear upon her neck that open lies.  
*Pas.* O if I had Apollo's golden car,  
I would come down and yield to her my place,  
That (shining now) she then might shine more far (127-128, vv. 117-122).

e) El tratamiento cómico

El cuarto libro nos muestra numerosas referencias de Apolo dentro de este tratamiento. Estamos en el episodio en que Mopsa se ha subido al árbol (230-232). Dametas vuelve a llamar a su hija Mopsa, esta vez con un tono de cólera, y le dice que se vengará de ella si no le contesta. Ni las bendiciones ni los insultos parecen conmover a Mopsa. Dametas vuelve a llamar a Mopsa, tirándole piedras y, esta, pensando que es el mismísimo Apolo quien así la nombra, salta desde lo alto del árbol como si fuera un halcón, sin considerar que se podía haber partido el cuello. Dametas, desde que ve a su hija con los pies sobre la tierra, corre hacia ella y, viendo lo tapada que está, le quita el manto rojo; con suerte para ella, pues, con su caída del árbol, si no llega a darle el aire, se hubiera asfixiado y habría entregado su alma a Plutón. Dametas comienza a decirle a su hija que no olvide todos los esfuerzos que había hecho por ella y, seguidamente, le pregunta dónde está Pamela. Mopsa, creyendo aún que es con Apolo con quien habla, le dice que si alguna vez amó a la madre de Faetón, le conceda un rey por marido. Pero, dada su ignorancia, la joven se equivoca, pues Faetón no era hijo de Apolo, sino de Helio y de la oceánide Clímene. No obstante, puesto que Apolo es, a menudo, considerado una deidad solar, creo relevante indicar que cabe la posibilidad de que Mopsa no solo atribuya la característica de Helio como dios del sol a Apolo, sino también su descendencia. En cualquier caso, opino que esta confusión de la joven, añade, si cabe, más comicidad a la escena; no olvidemos que Mopsa cree hablar con Apolo, cuando, en realidad, se está dirigiendo a su propio padre. Dametas, que no entiende las palabras de su hija, le explica que si no encuentra a Pamela, será ahorcado, a lo que Mopsa le contesta que no hay ningún problema si su padre es ahorcado, pues lo que le interesa es que Dorus sea un rey y que Apolo lo convierta en su esposo. Dametas piensa que su hija se ha vuelto loca y le pregunta dónde está su juicio. Mopsa le responde a Apolo que lo que le pide no es juicio, sino un buen esposo:

'O good Apollo,' said Mopsa, 'if ever thou didst bear love to Phaethon's mother, let me have a king to my husband.'  
'Alas, what speakest thou of Phaethon?' said Dametas, 'if by thy circumspect means I

find not out Pamela, thy father will be hanged tomorrow.’

‘It is no matter, though he be hanged,’ answered Mopsa, ‘do but thou make Dorus a king, and let him be my husband, good Apollo, for my courage doth much prick me towards him’(232).

Dametas le responde que tendrá todos los maridos que quiera y le ruega que conteste a su pregunta de dónde está Pamela. Mopsa da las gracias a Apolo y le recuerda que aquellos maridos que le conceda han de ser reyes. Continúa el diálogo absurdo entre Dametas y Mopsa, que nos trae una nueva referencia a Apolo. El anciano cae de rodillas y le suplica a su hija que no lo atormente más y que lo ayude. Mopsa, no queriendo desairar a Apolo, se arrodilla igualmente y le dice que no dejará de atormentarlo hasta que cumpla sus deseos, y si no lo hace, se quejará a Júpiter por romper su promesa. La joven, en su desvarío, piensa que, presentando sus quejas al padre de todos dioses, este castigará a su hijo Apolo:

She (that would not be behind Apollo in courtesy) kneeled down on the other side: ‘I will never leave tormenting thee’, said Mopsa, ‘until thou hast satisfied my longing; but I will proclaim thee a promise-breaker, that even Jupiter shall hear it’ (233).

En el mismo episodio, el narrador continúa relatando que Miso, habiendo hecho toda una comedia de su tragedia, regresó a su casa sin que su ira y sus sospechas se hubieran mitigado; pensaba que el hecho de no haber encontrado a Dametas se debía a la casualidad y no a su inocencia, pues su corazón se había decidido a no encontrar más que desdén y celos. Mientras así pensaba, Miso llegó al fresno en el que su marido se encontraba hablando con Mopsa. Tan pronto como reconoció la voz de Dametas, Miso pensó que tenía a su presa; se bajó de la yegua y se acercó silenciosamente hacia él en el preciso momento en que Dametas sostenía a Mopsa en sus brazos. Miso, guiada por los celos, pensó que Mopsa era Charita y le propinó a su marido un porrazo. Cuando Dametas ve a su mujer se lamenta de su mala suerte y le dice que Pamela ha desaparecido. Miso, que solo tiene en la cabeza la infidelidad de su marido, lo llama bellaco por haber abusado de las leyes del matrimonio; también le reprocha que le haya dado hijos y que haya sido una buena esposa para luego ser desdeñada. Dametas comienza a pensar que debe de haber un gran malentendido o que, de lo contrario, está teniendo visiones. Pero el porrazo propinado por su esposa lo devuelve a la realidad; se dirige entonces a Miso, sin entender sus insultos, y le pregunta una vez más que dónde está Pamela. Miso golpea a Mopsa, pensando que es Charita y, enfadada porque piensa

que otra mujer la ha apartado de Apolo, agarra a su propia madre por la garganta. Dametas tiene que hacer de juez para separarlas; cuando madre e hija caen al suelo, les pregunta nuevamente dónde está Pamela. El narrador comenta que resulta muy divertido contemplar la forma en que los embelecados de Dorus permanecen en la mente de estos tres personajes. Miso, que ya ha descubierto que aquella a quien injuriaba es su propia hija, sigue pensando en Charita y no deja de preguntarle a Dametas, que no entendiéndolo a su mujer, está enormemente asombrado. Mopsa, dándose cuenta de que su padre no es Apolo y de que su madre no es una mujer que viene a fastidiarle sus anhelos, piensa que sus padres han acudido al fresno para ser ellos los primeros en pedir un deseo; y con este pensamiento, cada vez que sus padres le demandan una explicación, Miso permanece agarrada al tronco del fresno diciendo que será ella la que obtenga el primer deseo, puesto que llegó antes que los demás:

‘I will first examine this drab’, said she; and withal let fall her staff as hard as she could upon Mopsa, still taking her for Charita.

But Mopsa (that was already angry, thinking she had hindered her from Apollo) leaped up and caught her by the throat, like to have strangled her, but that Dametas from a condemned man was fain to become a judge and part this fray (such a picture of a rude discord where each was out with the other two), and then getting the opportunity of their falling out to hold himself in surety (who was indeed the veriest coward of the three), he renewed his earnest demand of them. But it was a sport to see how the former conceits Dorus had printed in their imaginations kept still such a dominion in them that Miso, though now she found and felt it was her daughter Mopsa yet did Charita continually pass through her thoughts, which she uttered with such crabbed questions to Dametas that he, not possibly conceiving any part of her doubt, remained astonished; and the astonishment increased her doubt. And as for Mopsa, as first she did assuredly take him to be Apollo, and thought her mother’s coming did mar the bargain, so now much talking to and fro had delivered so much light into the misty mould of her capacity as to know him to be her father, yet remained there such footsteps of the foretaken opinion that she thought verily her father and mother were hasted thither to get the first wish; and therefore to whatsoever they asked of her, she would never answer, but embracing the tree as if she feared it had been running away: ‘Nay,’ says she, ‘I will have the first wish, for I was here first’ (234-235).

#### **6.4.6 Mercurio**

Mercurio es el mensajero de los dioses, el conductor de las almas al otro mundo y el que duerme y despierta a los mortales con su varita de oro; es, asimismo, el dios de las fronteras y de los viajeros que las cruzan, del comercio, de la oratoria y la escritura, del atletismo, de los pastores, de los mercaderes y de los ladrones. La única alusión a este

dios<sup>275</sup> la encontramos en el primer conjunto de églogas. Solo Geron respalda a Dicus que ha sido abucheado por la audiencia tras las blasfemias que ha pronunciado. Sin embargo, Dicus, con valentía, da un paso al frente e invoca a Pan para que lo ayude con sus versos en venganza a Cupido por haberle hecho perder a la ninfa Siringe. Al mismo tiempo culpa al joven dios de que Argo vigilase a Io, de que Juno echase de menos a Júpiter mientras este estaba en brazos de Io y de que Mercurio matase a Argos:

Poor painters oft with silly poets join  
To fill the world with strange but vain conceits:  
One brings the stuff, the other stamps the coin,  
Which breeds naught else but glosses of deceits.  
Thus painters Cupid paint, thus poets do,  
A naked god, blind, young, with arrows two.

Is he a god, that ever flies the light?  
Or naked he, disguised in all untruth?  
If he be blind, how hitteth he so right?  
Or is he young, that tamed old Phoebus' youth?  
But arrows two, and tipped with gold or lead:  
Some hurt, accuse a third with horny head.

No, nothing so; an old false knave he is,  
By Argus got on Io, then a cow,  
What time for her Juno her Jove did miss,  
And charge of her to Argus did allow.  
Mercury killed his false sire for this act,  
His dam, a beast, was pardoned beastly fact (58, vv. 1-18).

La fuente literaria de la historia es Ovidio<sup>276</sup>, que recoge que Júpiter envía a Mercurio para rescatar a Io y el mensajero, con la dulce música de su flauta, consigue

<sup>275</sup> Sannazaro cita a Mercurio en la prosa 3 (1982: 45, 46). Spenser también lo hace en *The Faerie Queene*, 2.12.41, 4.3.42, 7.6.14, 16s, y 7.7.51; *The Ruines of Time*, 666; y *Mother Hubbard's Tale*, 1246s. Marlowe lo cita en *Tamburlaine. Primera Parte*, I, 1; *Edward II*, I, 4, *Faustus*, II, 1; y *Dido, Queen of Carthage*, V, 1. También lo vemos en *Twelfth Night*, I, 5; *Henry IV. Primera parte*, IV, 1; *Richard III*, II, 1, IV, 3; *Antony and Cleopatra*, IV, 15; *The Merry Wives of Windsor*, II, 2; *Love's Labour's Lost*, V, 2, *Hamlet*, III, 4; y *Troilus and Cressida*, II, 2, 3. Véase LOTSPEICH 1932: 80-81; SAWTELLE 1896: 82-84; ROOT 1903: 84-86; y WHITMAN 1918: 157.

<sup>276</sup> *Metamorfosis I*:

But now heaven's master could no more endure  
Io's distress, and summoned Mercury,  
His son, whom the bright shining Pleiad bore,  
And charged him to accomplish Argus' death.  
Promptly he fastened on his ankle-wings,  
Grasped in his fist the wand that charms to sleep,  
Put on his magic cap, and thus arrayed  
Jove's son sprang from his father's citadel  
Down to the earth. There he removed his cap,

que Argos cierre los cien ojos y le da muerte. Sin duda, tal y como ya hemos indicado, el pastor insiste en atribuir a Cupido una genealogía totalmente inventada en la que, como ya hemos adelantado anteriormente, el dios niño es hijo del gigante Argos y de Io, la sacerdotisa convertida en vaca. Según la argumentación de Dicus, puesto que su padre muere a manos de Mercurio y su madre es una vaca que se avergüenza de su falta, Cupido vagabundea por el mundo, conduciéndose a su antojo e incordiando a los demás. Aunque creo adecuado reiterar que el objeto principal de Dicus al inventar esta genealogía reside en el hecho de querer corroborar el perfil infame de Cupido<sup>277</sup>.

## 6.5 LOS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA Y EL CAMPO

La naturaleza y, por extensión, el campo evocan el lugar más parecido al paraíso, a lo idílico. De modo que en el juego de dicotomías o dualidades, frente a lo artificial de la urbe está lo salvaje y puro de la naturaleza. Es decir, la naturaleza es el símbolo de la pureza<sup>278</sup>, un lugar en el que las cosas son auténticas, lo único que se mantiene puro en una sociedad corrupta. Es como una catarsis porque, tal y como recoge un proverbio latino, el médico cura pero la naturaleza es quien sana. Tal vez, porque el paisaje es un estado del alma y porque es la naturaleza la que nos enseña cómo hemos de ser, ya que, tal y como señala Séneca, “La Naturaleza nos ha hecho a todos parientes, trayéndonos de un mismo origen y destinándonos al mismo fin; ella nos ha infundido el amor mutuo y nos ha hecho sociables; ella ha establecido lo justo y lo injusto; por decreto suyo es

---

Laid by his wings; only his wand he kept.  
A herdsman now, he drove a flock of goats  
Through the green byways, gathered as he went,  
And played his pipes of reed.  
[...]  
And waxed together reeds of different lengths  
And made the pipes that keep his darling's name (1987: 21-22).

<sup>277</sup> En el cuarto conjunto de églogas, dentro de la composición de Strephon y Klaius, se cita a Mercurio:

*Klaius*. O Mercury, foregoer to the evening,  
O heav'nly huntress of the savage mountains,  
O lovely star, entitled of the morning,  
While that my voice doth fill these woeful valleys,  
Vouchsafe your silent ears to plaining music,  
Which oft hath Echo tired in secret forests" (285, vv. 7-12).

Pero, como se puede ver, no se trata de la deidad mitológica, sino del planeta que de él toma el nombre. La mención *lovely star* se refiere también a otro planeta, en este caso a Venus.

<sup>278</sup> Remito a Foucault, 1989: 167, sobre todo a su visión sobre el agua y la naturaleza y nos resulta significativa la cita que hace de Tissot, discípulo de Rousseau.



más miserable dañar que ser dañado”<sup>279</sup>. También la naturaleza nos muestra que es mutable al igual que nosotros y que la eternidad de las cosas consta de contrarios<sup>280</sup>. Por ello, es una pena que apartemos nuestra mirada y nos olvidemos de ella. Y Sidney nos recuerda este hecho y considerará la naturaleza como un lugar inigualable para soñar. Para ello emplea a los dioses que detallo a continuación y que están tan relacionados con la naturaleza que, en ocasiones, menciona a la divinidad como sinónimo del elemento de la naturaleza.

Los elementos de la naturaleza y el campo del punto cinco tienen a la Aurora, al viento en Eolo, y al Sol en Febo y en Faetón, hijo de Helio y protagonista del episodio del carro solar; mientras que Baco, dios de la agricultura, alude al campo.

### 6.5.1 Aurora

Aurora es representada con un carro de dos caballos, o bien con alas blancas, con vestidos de color amarillento y dedos rosados, con los que tiñe el cielo del color del amanecer, un elemento que Sidney aprovecha en su *Arcadia*. La primera referencia a esta deidad<sup>281</sup> se encuentra en el tercer libro, dentro de un pasaje donde volvemos a ver los intentos de Basilius y de Gynecia por atraer la atención y los favores de Cleophila. Antes de retirarse a sus aposentos, Basilius canta unos versos diciendo que dos soles cubren a la envidiosa noche con su manto, y la noche, llena de odio, da cobijo a los rayos, que son débiles y velan nuestra vista. La luna responde que su luz no hace mal y, aunque sus rayos no prevalecen como los de su hermano el sol, ella los sigue enviando, pues con ellos no puede herir aquello que no tiene arreglo. Tras estos versos, los duques y Cleophila se retiran a sus aposentos. Aunque todos están ocupados con sus propias pasiones, la mente de Cleophila es la más agitada; la joven piensa en su amor activo y pasivo y en el poco tiempo del que dispone para lograr sus deseos mientras distrae a los duques. Cleophila solo cuenta con esa noche para poder meditar sobre lo que debe hacer; sus pensamientos la ocupan de tal forma que se le hace de día sin haber tomado

---

<sup>279</sup> SÉNECA 1998: 86.

<sup>280</sup> SÉNECA 1998: 98.

<sup>281</sup> Sannazaro trae referencias de Aurora en las estrofas 5, 11 y 12 (1982: 60, 125, 143). También lo hace Spenser en *The Faerie Queene*, 1.4.16, 1.11.51, 3.10.1 y 3.3.20; en *Virgil's Gnat* 68-69; y en *Ephitalamion*, V. Marlowe la menciona en *Tamburlaine. Primera parte*, IV, 1. En cuanto a Shakespeare tenemos referencias en *A Midsummer Night's Dream*, II, 2; y en *Romeo and Juliet*, I, 1. En Jonson vienen en *The Poetaster*, 369; *The Penates*, 460-462; *The Masque of Oberon*, 181; *The Vision of Delight*, 294, 295; y *Love Freed from Ignorance and Folly*, 187, 194. Véase WHEELER 1938: 54; LOTSPEICH 1932: 41; ROOT 1903: 43-44; WHITMAN 1918: 20; y SAWTELLE 1896: 34-35.

una decisión. Enfadada con la diosa Aurora, como si esta fuese portadora de malas noticias, Cleophila coge una cítara y le dedica unos versos:

Aurora, now thou show'st thy blushing light  
(Which oft to hope lays out a guileful bait,  
That trusts in time to find the way aright  
To ease those pains which on desire do wait)

Blush on for shame that still with thee do light  
On pensive souls (instead of restful bait)  
Care upon care (instead of doing right)  
To overpressed breasts, more grievous weight.

As oh! myself, whose woes are never light,  
Tied to the stake of doubt, strange passions bait;  
While thy known course, observing nature's right,  
Stirs me to think what dangers lie in wait.  
For mischiefs great, day after day doth show;  
Make me still fear thy fair appearing show (188, vv. 1-14).

En estos versos Cleophila se dirige a la diosa y le dice que su luz lleva una falsa esperanza, pues nos hace confiar en el tiempo para encontrar el camino que aliviará nuestros dolores. Ahora que Aurora ha mostrado su luz, Cleophila le pide que se sonroje de vergüenza por iluminar a las almas meditabundas y oprimir sus pechos con más pena. El dolor de Cleophila nunca es ligero, pues está atado al yugo de la duda y conlleva extrañas pasiones; Aurora, siguiendo el curso de la naturaleza, la hace pensar en los peligros que acechan; cuando el mal es grande, se muestra día tras día y la hace temer la bella presencia de la diosa. Claro está que estos reproches de Cleophila están en función de sus propios intereses; mientras para algunos, el día es portador de nuevas dichas, para otros, en cambio, es motivo de renovadas angustias, como es el caso de la protagonista.

La siguiente referencia está en el tercer libro. Estamos en el pasaje en que Philoclea y Pyrocles están juntos, y a la mente del príncipe viene una canción del pastor Philisides acerca de la belleza de su ingrata amada, que le había escuchado cantar y que, en su opinión, se adaptaba a las virtudes de Philoclea. En esta canción, Philisides comienza preguntándose qué lengua puede hablar de las perfecciones de su amada que no haya relatado la pluma y desarrolla un catálogo de las virtudes físicas de su amada: su cabello de oro forma rizos que sostienen los pensamientos del hombre; su frente dice “en mí encuentras la belleza más blanca”, y que es, en verdad, más blanca que la nieve que crece en invierno. La línea de sus cejas se inclina en los extremos, al igual que la

luna que, cuando cambia, muestra el alcance de su cabeza, y cuyos arcos son los párpados del cielo que, cuando parpadean, impiden cualquier intento. Sus ojos son dos estrellas negras que no tienen rival; alabarlos sería mancillarlos, pues no hay lámpara cuya luz pueda captar el arte, ni sol cuyo brillo pueda encantar a todos los que lo miran, salvo a uno que es tan claro como él y que se siente infeliz porque no permite que los demás vean. En el poema de Philisides que es recordado por Pyrocles, el pastor continúa celebrando la belleza de su amada. Sus mejillas de color granate se asemejan a la Aurora y también a la manzana que se sonroja al contemplar a Febo:

Her cheeks with kindly claret spread,  
 Aurora-like new out of bed,  
 Or like the fresh queen-apple's side,  
 Blushing at sight of Phoebus' pride.  
 Her nose, her chin, pure ivory wears,  
 No purer than the pretty ears,  
 Save that therein appears some blood,  
 Like wine and milk that mingled stood.  
 In whose incirclets if you gaze  
 Your eyes may tread a lover's maze,  
 But with such turns the voice to stray,  
 No talk untaught can find the way.  
 The tip no jewel needs to wear;  
 The tip is jewel of the ear.  
 But who those ruddy lips can miss,  
 Which blessed still themselves do kiss?  
 Rubies, cherries, and roses new,  
 In worth, in taste, in perfect hue,  
 Which never part but that they show  
 Of precious pearl the double row,  
 The second sweetly-fenced ward  
 Her heav'nly-dewed tongue to guard,  
 Whence never word in vain did flow.  
 Fair under these doth stately grow  
 The handle of this pleasant work,  
 The neck, in which strange graces lurk.  
 Such be, I think, the sumptuous towers  
 Which skill doth make in princes' bowers.  
 So good a say invites the eye  
 A little downward to espy  
 The lovely clusters of her breasts,  
 Of Venus' babe the wanton nests,  
 Like pommels round of marble clear,  
 Where azured veins well mixed appear,  
 With dearest tops of porphyry (207-208, vv. 23-57).

Como ya hemos indicado, Aurora es la personificación del amanecer y se le atribuía una gran belleza<sup>282</sup>. En efecto, los dedos rosados de esta diosa teñían el cielo con un tono similar al de las mejillas de la joven que se describe en el poema y cuya belleza concuerda perfectamente con la de Philoclea. En este sentido, quiero aclarar que en el imaginario del poeta, la hermosura del dios y el orgullo que siente por ella, ruborizan a las manzanas, lo cual viene a explicar su color rojizo. Su nariz y su mentón son de puro alabastro, pero no más puros que sus orejas, por las que sube la sangre como cuando el vino y la leche se mezclan; si contemplas su interior encuentras el laberinto del amante, pero con tales vueltas que se pierde la voz en él y no hay habla que pueda encontrar la salida. La punta de su oreja no precisa joyas, pues la joya es esta. Sus labios rojizos son rubíes, cerezas y rosas frescas por su valor, su sabor y su color perfecto; cuando se abren, muestran una doble fila de perlas, de las cuales la segunda guarda la lengua, que nunca ha pronunciado vanas palabras. Bajo su hermoso rostro luce el cuello, que acecha con gracia, como las torres suntuosas de los príncipes. Su belleza invita al ojo a descender hasta sus pechos, que son los descocados nidos del hijo de Venus; estos son de un mármol que se mezcla con las venas azules y están coronados por un rojo cristalino. Sin duda, veo que se alude al hijo de Venus, refiriéndose con toda seguridad a Cupido. El poeta sostiene que los pechos de su amada son los nidos del joven dios. Dado que el hijo de Venus yace sobre los pechos de su madre, la joven del poema, en consecuencia, es igualada a Venus, ya que Cupido también yace sobre los pechos de ella. Entre sus dos pechos se extiende un camino que es más digno de fama por su belleza que el de la vía láctea. Este camino conduce al alegre campo en el que yacen las lilas cuyo olor excede al de las Indias, y que es la cintura.

<sup>282</sup> Referencias similares a estas las vemos en *Astrophil and Stella*, donde vemos a Aurora como la precursora del Sol, puesto que anuncia a los mortales que el disco solar está a punto de nacer. En el soneto 98 (v. 12) cómo Aurora es la que precede a Febo, la que le abre las puertas del Oriente para que siga adelante en su carro de luz, una referencia que se repite de nuevo en el soneto 76:

She comes with light and warmth, which like Aurora prove  
Of gentle force, so that mine eyes dare gladly play  
With such a rosie morne, whose beames most freshly gay  
Scorch not, but onely do darke chilling sprites remove.

Astrophil desarrolla aquí los efectos que se producen en él cuando llega Stella. En su ausencia, el enamorado yacía apenado, lleno de frío y oscuridad, pero ahora lo alumbran los rayos que proceden de los ojos de Stella. Es entonces cuando surge su día, la única luz de la dicha, el único calor de Amor: la luz y el calor de Stella poseen fuerza divina, como Aurora. También en el soneto 37 viene otro apunte en relación con esta figura mitológica: “Towards Aurora’s Court a Nymph doth dwell” (v. 5), que en este caso tiene una clara alusión geográfica porque, de la misma forma que Aurora tiene su morada en el oriente o el este, la misma procedencia tiene la ninfa que se menciona en el poema y que no es otra que Stella, y detrás de ella la mujer real que es Penélope Devereux, que procedía de Kent, condado del este de Inglaterra.

### 6.5.2 Febo

Ya he tratado Apolo en su lugar y me ocupo ahora de las referencias a Febo<sup>283</sup>, que en su mayor parte son metonimias para al sol. En tiempos helenísticos, Apolo llegó a ser fusionado con Helio, dios del sol; su epíteto Febo, “brillante”, da prueba de ello. Helio conducía cada día su carro de oro a través del cielo, proporcionando luz a los dioses y a los mortales. Apolo asumió este atributo de Helio como deidad solar, y este es el valor que tiene en esta referencia: Pas desearía tener el carro de oro de Apolo para subir en él a su amada, cuya presencia lo haría aún más luminoso.

La primera referencia a Febo se halla en el primer conjunto de églogas. Estamos en el momento en el que las blasfemias de Dicus indignan a la audiencia, que lo abuchea. Solo Geron lo respalda. Dicus, con valentía, da un paso al frente e invoca a Pan para que lo ayude con sus versos en venganza a Cupido por haberle hecho perder a la ninfa Siringe. Desde mi punto de vista, se trata de una reinención del mito que el pastor lleva a cabo para dejar en mal lugar a Cupido; también para que Pan, como víctima de las caprichosas flechas del joven dios, lo ayude en su cometido. El “rebeck”, un instrumento de tres cuerdas, acompaña el canto de Dicus, que, como era de esperar, es una diatriba contra Cupido. El pastor se lamenta de los pintores y los poetas que con su arte ofrecen una imagen de Cupido que induce al engaño. Dicus comienza por cuestionar su divinidad, y se pregunta cómo puede representársele desnudo, si su disfraz es la mentira; cómo puede dibujársele ciego, cuando es capaz de herir con tanto acierto; y cómo puede imaginársele joven, si pudo dominar la juventud de Febo:

Is he a god, that ever flies the light?  
Or naked he, disguised in all untruth?  
If he be blind, how hitteth he so right?  
Or is he young, that tamed old Phoebus' youth?  
But arrows two, and tipped with gold or lead:  
Some hurt, accuse a third with horny head (58, vv. 7-12).

<sup>283</sup> Sannazaro alude a Febo en la prosa 10 (1982: 120). Spenser trae referencias en varias de sus composiciones. Numerosas son las de *The Faerie Queene*; en *The Shepheardes Calendar* las vemos en “January”, 73, “April”, 73, “June”, 68, “August”, 83, “October”, 3 y “November”, 14; y a ellas se añaden *Virgils Gnat*, 2, 7, 21, 78; *The Teares of the Muses*, 7, 330; y *Muiopotmos*. Kyd lo menciona en *The Spanish Tragedy*, I, 2; y *Cornelia*, IV, 2. Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, I, 2; *Tamburlaine. Segunda Parte*; II, 4; *The Jew of Malta*, II, 1; y *Edward II*, IV, 3. También las vemos en *The Tempest*, IV, 1; *Much Ado about Nothing*, V, 3; *The Merchant of Venice*, II, 1; *The Winter's Tale*, IV, 4; *Henry V*, III, coro; IV, 1; *Henry VI. Tercera Parte*, II, 6; *Romeo and Juliet*, III, 2; *Troilus and Cressida*, I, 3; *Coriolanus*, II, 1; *Antony and Cleopatra*, I, 5, IV, 8, V, 2; *Cymbeline*, II, 3, V, 5; *King Lear*, II, 2; y *Hamlet*, III, 2. Véase LOTSPEICH 1932: 99-100; SAWTELLE 1896: 99; ROOT 1903:109 ; WHITMAN 1918: 183-184; y WHEELER 1938: 163.

En opinión de Dicus, Cupido no es más que un pícaro y menciona nuevamente el mito de Argo e Io, ofreciéndonos la misma versión de los hechos que en la página anterior. En este punto considero necesario aclarar que Febo es un epíteto del dios Apolo, utilizado a veces por los antiguos para referirse a él. La historia narrada por Dicus en su canción se refiere al mito de Apolo y Dafne, al cual ya nos hemos referido. Dicus piensa que Cupido no es más joven que Apolo, pues la flecha que el dios clavó en su pecho para que Apolo se enamorara de Dafne es de una vileza impropia de su edad.

Poco después, aún en el primer conjunto de églogas, se recoge otra mención que se puede considerar una metonimia porque se trata claramente al sol. Dorus explica que el amor siempre está cerca y que esta es la lección que nos brinda. Cleophila comienza su intervención elogiando al pastor e invoca a una musa secreta para confiarle sus penas. Esta musa reúne los poderes de las nueve musas y Cleophila bendice su fortuna por haber salido airosa de las persecuciones de Febo:

*Cleophila.* Worthy shepherd, by my song to myself all favour is happened,  
That to the sacred muse my annoys somewhat be revealed,  
Sacred muse, who in one contains what nine do in all them.  
But O, happy be you which safe from fiery reflection  
Of Phoebus' violence in shade of stately cypress tree,  
Or pleasant myrtle, may teach th'unfortunate Echo  
In these woods to resound the renowned name of a goddess (74, vv. 8-14).

En este sentido, a mi entender, conviene tener presente que estamos nuevamente ante el mito de Apolo y Dafne; si bien es necesario aclarar que la amazona se confunde al considerar que Dafne es una musa, pues en realidad era una ninfa. En lo que concierne a la historia mitológica del enfrentamiento entre los dos dioses conviene tener en mente un episodio entre Dafne y Apolo en las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>284</sup>. A este respecto, en la estructura del relato, concretamente en vv. 452-474, se muestra claramente dicho enfrentamiento en el que Apolo provoca la ira de Cupido al despreciar su valía como arquero (vv. 456-462). La respuesta del dios alado es doble: provocar en Apolo una pasión incontrolable por Dafne e inspirar en ella una aversión visceral hacia el matrimonio (vv. 463-474).

La composición de Nico y Pas recoge otra referencia. Nico afirma que no habrá nada que destruya la fama de Leuca, mientras los pastores sigan apreciando un rostro

hermoso, sus cantos sean escuchados y sus rimas leídas; los árboles que llevan escritos en su tronco el nombre de su amada son monumentos imperecederos. Por su parte Pas sostiene que, mientras el amor perviva, el nombre de Cosma se propagará por los bosques con las flautas de los pastores, resonará en los montes que lo han escuchado y, con el eco, este nombre subirá hasta el cielo. Nico aconseja a su compañero que se calme, ya que con sus palabras está cansando hasta al suelo y que aprenda a balar como las ovejas, a lo que Pas le contesta que su padre tiene un arrendajo que se expresa igual que Nico. Seguidamente, ambos pastores se dicen el uno al otro una adivinanza, pero ninguno de ellos parece encontrar la solución; Nico se dirige a Pas llamándolo Pan, mientras que Pas se dirige a Nico llamándolo Febo:

*Pas.* Tell this (and Phoebus be): what monster grows  
With so strong lives that body cannot rest  
In ease until that body life forgoes? (128, vv. 144-146).

Considero importante tener en cuenta la identificación de Pas con el dios Pan y de Nico con Febo y ello porque queda nuevamente reflejada en la obra cuando ambos pastores recurren a los nombres de estas deidades para llamarse entre ellos.

Febo vuelve a aparecer en el tercer libro, en este caso junto a Apolo. Basilius había interrogado a su hija sobre su conversación con Cleophila. Y, sobre todo, nos encontramos con las dudas que tiene Basilius. Este, tras contenerse, se dirige de forma sumisa a Cleophila, la llama diosa y le dice que ella profesa toda su religión; le pide que no se sienta incómoda por haberse consagrado a Apolo, pues el dios sabe que su corazón se inclina hacia ella más que hacia cualquier otra deidad. Cleophila le dice que Apolo lo engañará, pues ella no puede competir con el dios. Entonces, Basilius saca de su pecho unos versos que tiene escritos y, arrodillándose ante su amada, se los recita:

Basilius had inquired of his daughter Philoclea what receipt his desires found in Cleophila, and had some comfort of her: that, by her own good entertainment, she did imagine his cause was not ungrateful unto her. And now, having with much search come to her presence, doubt and desire bred a great quarrel in his mind; for late experience had taught him to doubt, and true feeling of love made doubts dangerous. But the working of his desire had ere long won the field; and therefore, with the most submissive manner his behaviour could yield: 'O goddess', said he, 'towards whom I have the greatest feeling of religion, be not displeased at some show of devotion I have made to Apollo, since he (if he know anything) knows that my heart bears far more awful reverence to yourself than to any unseen deity.'

---

<sup>284</sup> I, 452-567.

'You will ever be deceived in me,' answered Cleophila, 'I will make myself no competitor with Apollo; neither can blasphemies to him be duties to me.'

With that, Basilius took out of his bosom certain verses he had written, and kneeling down, presented them to her. They contained this:

Phoebus farewell, a sweeter saint I serve.  
The high conceits thy heav'nly wisdoms breed  
My thoughts forget: my thoughts which never swerve  
From her in whom is sown their freedom's seed,  
And in whose eyes my daily doom I read.

Phoebus farewell, a sweeter saint I serve.  
Thou art far off, thy kingdom is above;  
She heav'n on earth with beauties doth preserve.  
Thy beams I like, but her clear rays I love;  
Thy force I fear, her force I still do prove.

Phoebus yield up thy title in my mind.  
She doth possess; thy image is defaced.  
But if thy rage some brave revenge will find  
On her, who hath in me thy temple razed,  
Employ thy might, that she my fires may taste;  
And how much more her worth surmounteth thee,  
Make her as much more base by loving me (155-156, vv. 1-17).

En este sentido, creo que es importante resaltar tal sumisión ya que es lo que lleva a que Basilius aluda a Apolo para afirmar a Cleophila que el dios sabe que su corazón se inclina hacia ella más que hacia cualquier divinidad. De este modo, considero que sustituyéndola por el dios, el duque tiene por objetivo deificar a su amada. Ciertamente, en estos versos, el duque se despide de Febo porque ha encontrado a alguien más dulce a quien consagrarse, porque una diosa mayor ocupa sus pensamientos y domina su corazón. A mi entender, sustituyendo a Cleophila por el dios, el duque deifica a su amada, pese a que ella misma piense que no puede competir con Febo y que, en consecuencia, la intención de Basilius es una blasfemia.

El duque continúa con sus versos; se despide nuevamente de Febo y le dice que su reino está lejos, en el cielo, mientras que su amada trae el cielo a la tierra con su belleza. Basilius le dice al dios que disfruta de sus rayos, pero que los que ama son los de su amada; teme la fuerza de Febo, pero prueba la de su amada. Basilius ha destruido la imagen del dios, reemplazándola por la de Cleophila; si Febo desea vengarse haciéndole daño a ella, el duque le pide que emplee su poder, ya que él le mostrará a ella su fuego. Basilius concluye sus versos diciendo que, dado que el poder de su amada es superior al de Febo, que ella lo ame sería una bajeza. Este es el himno que el duque



ha compuesto para Cleophila, el templo en el que lo canta es su alma y aquello que le ofrece en sacrificio es él mismo.

En este punto quiero destacar que la comparación que Basilius lleva a cabo entre Febo y Cleophila en estas estrofas. Cleophila es una diosa en la tierra cuya fuerza es superior a la de Febo. Cleophila, como Febo, transmite luz y sus rayos son preferidos por el duque ya que estos emanan de la diosa que él adora, y no del dios al que solía consagrarse. Puesto que es una diosa, el hecho de que una deidad ame a un mortal se considera un rasgo de bajeza y, por eso, Basilius considera que Cleophila, amándolo, se humillará. Arrastrado por la pasión, Basilius no ha dudado en sustituir su culto a Apolo por su adoración a Cleophila y, para ello, se rige por el mismo procedimiento: primeramente, le consagra un himno, como hiciera con Apolo; le dedica un altar que, siendo su propia alma, no es un monumento físico, como el consagrado al dios, sino espiritual; por último, el duque ofrece a su nueva diosa un sacrificio, que es él mismo. Por otro lado, la sustitución de Apolo por Cleophila me lleva a pensar que Basilius ya no se siente bajo el dominio del oráculo y, en consecuencia, no precisa de las ayudas de Apolo.

El tercer libro contiene otra referencia en la parte final. Estamos en el instante en el que Pyrocles recuerda el poema de Philisides en el que el pastor destaca la belleza de su amada y ello porque compara el color granate de sus mejillas a la Aurora:

Her cheeks with kindly claret spread,  
Aurora-like new out of bed,  
Or like the fresh queen-apple's side,  
Blushing at sight of Phoebus' pride (207-208, vv. 23-26).

En este sentido, veo necesario indicar que estamos ante una divinidad a la que se le atribuía una gran belleza. De hecho, se trata de una metonimia: es el sol.

El libro cuarto nos muestra otra referencia de Febo, aunque debo aclarar que también es una metonimia. Mientras los pastores se dirigen hacia la cueva esperando encontrar al duque muerto, este ha pasado una noche maravillosa, imaginando que ha estado en brazos de Cleophila. Basilius abandona el lecho de su amada, no sin antes declararle nuevamente su amor y sellarlo con miles de besos. Mientras el duque comienza a vestirse, la grandeza de su dicha lo lleva a bendecir la noche y canta una canción en la que afirma que la noche es la promesa del placer, la liberación de las preocupaciones, el mejor medio para llevar a cabo los deseos, el campo de los corazones

afectados, el asiento de la paz y el trono sobre el que se erige la humanidad. Basilius le dice a la noche que sea vencedora del tesoro dorado de Febo, que ha infectado nuestra vista y cuya luz es la culpable de que nuestras vidas se abandonen, convirtiendo el curso de la naturaleza en amarguras. Las estrellas, que duermen silenciosas y sin cometer pecados, son testigos del mal que hace el sol, y que la noche alivia:

Be victor still of Phoebus' golden treasure,  
Who hath our sight with too much sight infected,  
Whose light is cause we have our lives neglected,  
Turning all nature's course to self-displeasure (238, vv. 5-8).

Febo es mencionado, una vez más, por Basilius. El duque desea que Febo no lo alumbre con sus rayos para que sea siempre de noche y, de esta forma, poder continuar en brazos de Cleophila. Como en el caso de Pyrocles cuando pidió a Aurora que no apareciera, para Basilius la luz del día es un impedimento. Aunque en el texto no se menciona, entiendo que cuando el duque se dirige a la noche para que triunfe sobre los rayos de Febo, se puede estar refiriendo a Nictē, la diosa que personifica la noche.

Febo también aparece en el cuarto conjunto de églogas. Agelastus prosigue con sus lamentos, pidiéndole a las flores que sean un símbolo de la pérdida del duque; el lirio teñirá su blancura de negro y el jacinto conservará su lamento<sup>285</sup>. Agelastus se dirige al eco y le pide que inunde los bosques de bramidos y que acentúe cada sílaba, pues ni todas ellas juntas alcanzan la magnitud de sus gemidos; desea, asimismo, que un eco se una a otro para que atrape el sonido de sus congojas y lo haga durar hasta que haya alcanzado todos los bosques y todas las aguas. Agelastus también le pide al eco que envíe sus justas quejas al cielo y que no abandone las estrellas hasta que, en su constante recorrido, se inclinen ante sus dolores y que, entonces, les pregunte por qué razón ellas, que carecen de vida, viven tanto tiempo, mientras que las almas virtuosas deben abandonar tan pronto el lugar en el que se encuentran. El eco también debe preguntar a las estrellas por qué, si los hombres buenos valen más que los hombres grandiosos, los primeros deben morir por falta de espacio. Agelastus se pregunta si la sabiduría atisbó la desgracia de los hombres y se llevó consigo el tesoro de la virtud. Si el eco recibe algún consejo de las estrellas, deberá seguir diciéndoles que se acojan a la tristeza y que el único placer está en la queja. Agelastus se dirige a la luz del sol y le

---

<sup>285</sup> Agelastus alude en sus versos al jacinto, siendo esta una flor que se asocia al mito de Apolo y Jacinto. Véase Jacinto.

dice que hace bien en no detenerse, pues la enlutada noche debe mostrar su negro manto; a Febo le dice que ha escondido su rostro por una buena causa, pues, mientras guiara su carro, su ojo que todo lo abarca se afearía con lo que vería en la tierra. El cielo se convierte en el sepulcro que cubre al duque:

O Phoebus with good cause thy face thou hidest  
Rather than have thy all-beholding eye  
Fouled with this sight while thou thy chariot guidest (300, vv. 55-57).

Febo es el epíteto del dios Apolo que lo asocia al sol, lo que a mi entender explica que el pastor le atribuya el carro dorado de Helio, con el que el dios recorre los cielos repartiendo su luz por la tierra. Agelastus considera que la muerte del duque debe mostrar un cielo oscuro y atormentado, que no se asocie en absoluto con la luz del sol, y por eso se dirige a Febo y lo alaba por haber escondido su rostro y no brindar su luz a los mortales.

La presencia de Febo, por medio de alusiones, termina en el apéndice B, en las estrofas segunda y final. El narrador nos habla del pastor Philisides, que yacía a la orilla del río mientras contemplaba un campo florido. Su flauta descansaba a sus pies, sus ovejas permanecían a su lado, una tortuga avanzaba cerca de él; todo era dulce y triste a la vez, lo cual llevó a Philisides a pensar con dolor en los rayos de sol que emanaba su amada, entonces eclipsados con su ausencia. En este entorno, y con los ojos llenos de lágrimas, el pastor comenzó a hablar, o fue la pena quien habló por él, entonando una canción. Tras esta canción, Philisides se levanta, pero sus piernas le tiemblan, su piel está teñida de dolor, su rostro es la tristeza misma y sus pensamientos no dejan de atormentarlo. El pastor echa un ojo a su rebaño y envidia la muerte y, más aún a Febo, por volar hacia el oeste:

'O earth, once answer give:  
So may thy stately grace  
By north or south still rich adorned live;  
So Mira long may be  
On thy then blessed face,  
Whose foot doth set a heaven on cursed thee;  
I ask —now answer me—  
If th'author of thy bliss,  
Phoebus, that shepherd high,  
Do turn from thee his eye,  
Doth not thyself, when he long absent is,  
Like rogue all ragged go,  
And pine away with daily wasting woe?

[...]  
 This said, at length he ended  
 His oft sigh-broken ditty,  
 Then rase; but rase on legs with faintness bended,  
 With skin in sorrow dyed,  
 With face the plot of pity,  
 With thoughts, which thoughts their own  
     tormentors tried,  
 He rase, and straight espied  
 His ram, who to recover  
 The ewe another loved  
 With him proud battle proved:  
 He envied such a death in sight of lover,  
 And always westward eyeing,  
 More envied Phoebus for his western flying (365-368, vv. 14-126).

Quiero resaltar que nuevamente se alude Febo como dios del sol y se le atribuyen las características de Helio, quien, con su carro solar, vuela de este a oeste repartiendo luz sobre la tierra. Es una metonimia, se trata del sol<sup>286</sup>.

### 6.5.3 Baco

Al igual que LÍber, Baco es una divinidad latina que desde muy pronto se identificó con el Dioniso de los griegos. Se le considera el dios de la vegetación, el espíritu de la savia de las plantas y del jugo de los frutos, y el dios de la fecundidad animal; más conocido es aún por ser el dios del vino, representando no solo su poder tóxico, sino también sus influencias sociales y beneficiosas. La única referencia a Baco<sup>287</sup> que aparece en la obra se encuentra en el segundo libro. Estamos en el momento en el que Dorus, armado con su bastón y con la ayuda de Philisides y otros pastores, remata a los villanos. La alegría de Gynecia y Philoclea al verlos llegar sanos y salvos habría sido inenarrable, de no ser por los gritos de los villanos, que, atrapados en el retiro del duque, buscan leña para quemar las puertas. En esta situación se explica que el causante de que estos villanos estuviesen tan alborotados no es otro que el vino, y menciona al dios Baco, que, siendo concebido en una tormenta, tiene un carácter revuelto y discutidor.

<sup>286</sup> A estar referencias se unen las que Sidney trae en *Astrophil and Stella*, sonetos 13, 25, 97, 98 y 108.

<sup>287</sup> Sannazaro menciona a Baco en las prosas 5, 9 y 10 (1982: 65, 105 y 128). Numerosas referencias vienen en la producción de Spenser: *The Faerie Queene*, 1.6.15, 2.1.55, 3.1.55, 3.9.30, 3.11.43, 5.1.2 y 5.8.47; *The Shepheardes Calendar*, "October", 106; *The Tears of the Muses*, 461; y *Virgil's Gnat*, 171-6. Marlowe lo menciona en *The Jew of Malta*, IV, 2. Más alusiones en *Love's Labour's Lost*, IV, 3; y *Antony and Cleopatra*, II, 7. Numerosas citas en Jonson. Véase WHEELER 1938: 55-57; LOTSPEICH 1932: 42; SAWTELLE 1896: 35-36; WHITMAN 1918: 22; y ROOT 1903: 44.

Bacchus, they say, was begotten with thunder. I think that made him ever since so full of stir and debate. Bacchus, indeed, it was which sounded the first trumpet of this rude alarum, a manner the Arcadians had to solemnize their prince's birthdays with banqueting together as largely as the quality of the company could suffer—a barbarous opinion, to think with vice to do honour, or with activity in beastliness to show abundance of love (111).

Fue Baco, de acuerdo con el narrador, quien con su trompeta hizo sonar la alarma, pues esta es la manera en que los arcadios anuncian la natividad del príncipe, la cual solemnizan organizando un banquete. El pueblo de Phagona, situado a poca distancia del retiro del duque, se aprovecha de la vida solitaria de Basilius para celebrar su cumpleaños con mucho vino. Los habitantes de Phagona mezclan en sus conversaciones la vida privada con la pública y consideran ignorante a todo aquel que no expresa su opinión; cuando, en medio del jolgorio y embriagados por el vino, la figura del duque apareció en sus conversaciones, todos desaprobaron la medida que este había tomado de vivir retirado, concluyendo que Basilius los desdeñaba y que, habiendo dejado de lado a su pueblo, no podía considerársele un duque. Entonces, algunos de los habitantes más innobles de Phagona comenzaron a decir que una mujer extraña había poseído al príncipe y a su gobierno.

Entiendo necesario indicar aquí que hay varias versiones sobre el nacimiento de Baco, pero la leyenda más conocida es a la que se alude en la obra. Cuando Sémele estaba encinta, Juno, celosa, le sugirió, bajo la apariencia de una nodriza, que exigiese a su amante que se mostrase ante ella tal y como lo había hecho cuando pretendió a la diosa. Aunque Júpiter le rogó que no le pidiese eso, ella insistió y él terminó accediendo. Júpiter se mostró rodeado del trueno y del rayo y Sémele murió fulminada; el dios logró rescatar al fetal Baco plantándolo en su muslo y, unos meses después, nació. El narrador atribuye el carácter irritable y discutidor de Baco al hecho de que naciese de un trueno, aludiendo a la paternidad de Zeus. Además, Baco es el dios de la vegetación y del vino, lo que explica que el narrador lo culpe de los festejos que se celebran en Phagona, así como de la conducta de sus habitantes una vez que el vino comienza a embriagarlos. En este sentido, considero importante resaltar que cuando el narrador afirma que fue Baco quien hizo sonar la trompeta para los festejos, se refiere, en realidad, al hecho de que fue el vino el que dio pie a que se organizara el banquete; y también fue el vino el que envalentonó las mentes de aquellos que deciden sublevarse

ante el duque. Baco, por lo tanto, está presente en este fragmento de la obra, no como deidad olímpica, sino en calidad de lo que representa; esto es, el vino que, a su vez, se relaciona con la vegetación, ya que es de la naturaleza de donde nace.

#### 6.5.4 Eolo

La única referencia a Eolo<sup>288</sup>, el dios de los vientos, se encuentra en el tercer libro. Pyrocles habría seguido contemplando a Philoclea si no fuera porque escucha las acusaciones que su amada dirige hacia él. Con una mano apoyada en su mejilla y presa del llanto, Philoclea se pregunta si el cruel Pyrocles merece que ella lo alabe con sus palabras y que su alma honre su tiranía con lamentos que muestran el valor de su amado y la debilidad suya. Philoclea se dice a sí misma que Pyrocles no la escucha, y si lo hiciera, hay algunos corazones que más se endurecen cuanto más son amados. La joven se lamenta, desdeña su suerte y reverencia a aquel que la desdeña; acusa la ingratitud de Pyrocles, pero admira su virtud y le pide a los cielos que el daño que le ha hecho su amado borre su amor o que su amor pueda olvidar el daño. Tras estas palabras, Philoclea suelta un pequeño alarido de dolor y, cogiendo el laúd, comienza a cantar un soneto que explica sus anteriores versos. La joven dice que el amor que tiene impreso en su alma, con el sello de la belleza y el velo de la virtud, aloja con el llanto grandes quejas y por eso es rechazado. Philoclea concluye el soneto preguntándose qué medicina puede curarla cuando el amor arrastra el odio, y el odio engendra el amor. Pyrocles ha escuchado en boca de su amada las acusaciones dirigidas hacia él. Pyrocles, tras escuchar las acusaciones de su amada, se decide a redimir su culpa. Arrastrado por la misma pasión contradictoria con la que Eolo envió los vientos a los supervivientes de la Guerra de Troya, guiados por el valiente Eneas:

And therefore (blown up and down with as many contrary passions as Aeolus sent out winds upon the Trojan relics guided upon the sea by the valiant Aeneas) he went into her chamber; and with such a pace as reverent fear doth teach he came to her bed side, where kneeling down, and having prepared a long oration for her, his eyes were so filled with her sight that, as if they would have robbed all their fellows of their services, both his heart fainted and his tongue failed, in such sort that he could not bring forth one word, but referred her understanding to his eyes' language (204).

<sup>288</sup> Spenser menciona a Eolo en *The Faerie Queene*, 1.7.9, 3.4.10, 3.6.44, 3.8.21, 3.11.42, 4.9.23; y *Muiopotmos*, 420. Marlowe lo menciona en *Dido, Queen of Carthage*, I, 1. Lo vemos igualmente en *Henry VI, Segunda Parte*, III, 2; y *Pericles*, III, 1. En Jonson tenemos una en *The Entertainment for King James...*, 407. Véase LOTSPEICH 1932: 34; SAWTELLE 1896: 17; ROOT 1903: 34; WHITMAN 1918: 3; y WHEELER 1938: 40.

A Eolo, dios de los vientos y responsable del control de las tempestades, los dioses le pedían en algunos casos su ayuda; como hizo Juno para impedir que Eneas desembarcase en Troya. Virgilio cuenta que el héroe troyano navegaba por las aguas sicilianas hacia Italia, cuando Eolo, obedeciendo a la voluntad de Juno, desencadenó una terrible tempestad, durante la cual se extraviaron algunos barcos troyanos, mientras otros encallaron en las costas<sup>289</sup>. A mi entender, el narrador alude al mito de Eolo y Eneas con el fin de explicar el estado de ánimo de Pyrocles cuando tiene que enfrentarse a los reproches que ha escuchado en boca de su amada Philoclea. Como el héroe troyano, Pyrocles tiene que armarse de valor para sobrevivir a la tempestad que le espera en el cuarto de Philoclea, y que causa el mismo efecto que los vientos de Eolo sobre las naves de Eneas<sup>290</sup>.

### 6.5.5 Faetón

La primera referencia a Faetón<sup>291</sup> se encuentra en el segundo conjunto de églogas y viene después de la composición de Nico y Pas, concretamente en la intervención en la que Histor, siguiendo los deseos de Cleophila, repite los lamentos que Plangus había hecho a Boulon. Aquí vemos cómo Boulon le dice a Plangus que no debe apenarse por la muerte de su amada, pues, con la muerte, ella dejará de sufrir; pero reconoce que la mente del hombre es contradictoria y llora la pérdida de aquello que nos causa dolor. Plangus se pregunta cómo es posible que Erona pueda morir, pues el fuego no puede quemar los rayos que ella emana y que encienden los corazones, y su fuerza va más allá

<sup>289</sup> *Eneida*, lib I.

<sup>290</sup> Eolo también viene en *Astrophil and Stella*. El soneto 103 nos lleva a un escenario concreto: la ciudad de Londres y, concretamente, los alrededores del Támesis. Aquí podemos ver que Astrophil, lleno de desesperación por la ausencia de Stella, tiene el único recurso de los recuerdos felices y en este recuerdo, como podemos ver en el verso 9, entra Eolo, el dios de los vientos:

And faine those Aeols' youthes there would their stay  
Have made, but forst by Nature still to flie,  
First did with puffing kisse those lockes display.

Otro ejemplo más de cómo la mitología sirve para decorar y realzar la belleza y magnificencia de la amada, pero, desafortunadamente, pronto se pasa del deleite del recuerdo a la dureza del presente y Astrophil maldice las razones, principalmente el honor, que se oponen a la plenitud del amor con Stella.

<sup>291</sup> Sannazaro menciona a Faetón en la prosa 8 (1982: 85). También lo hace Spenser en *The Teares of the Muses*, 7-12, *The Faerie Queene*, 1.4.9, 3.11.38, 5.8.40; y *Virgil's Gnat*, 25, 197-200. También las vemos en *Richard II*, III, 3; *Two Gentlemen of Verona*, III, 1; *Henry VI. Tercera Parte*, I, 4, y II, 6; y *Romeo and Juliet*, III, 2. Marlowe las recoge en *Tamburlaine. Primera Parte*, IV, 1; *Tamburlaine. Segunda Parte*, V, 3, y *Edward II*, I, 4. En Jonson tenemos en *The Poetaster*, IV, 1, 448; *The Masque of Blackness*, 11n; y

de la muerte. Plangus se dirige al sol con la seguridad de que el astro salvaría los rayos de Erona por ser similares a los suyos, y alude al mito de Faetón, el hijo de Helio, y también a Vulcano y a Marte:

But well you know the gentle sun would save  
Such beams so like his own, which might have might  
In him, the thoughts of Phaethon's dam to grave (131, vv. 104-106).

Faetonte, también llamado Faetón, era hijo del dios Helio y de la oceánide Clímene. Creo adecuado recordar que de acuerdo con Ovidio<sup>292</sup>, Clímene se casó con el rey etíope Mérope después de haber concebido a Faetonte. Tan pronto como este creció, su madre le reveló la verdadera identidad de su padre; entonces, Faetonte acudió a él, quien prometió darle lo que pidiera. Faetonte le pidió que le permitiera conducir durante un día el carro solar. Tras muchos intentos de disuadir a su hijo, el dios accedió; cuando el joven tomó las riendas, los signos del zodiaco lo asustaron, de modo que se dejó llevar por el pánico y perdió el control de los caballos; primero, el carro se acercó demasiado al cielo e incendió una parte de él, creando la vía Láctea; luego, pasó rozando la tierra y desecó por completo la zona ecuatorial, dejando a sus habitantes con

---

*Canaan*, 349. Véase LOTSPEICH 1932: 99-100; SAWTELLE 1896: 99; WHITMAN 1918: 182; ROOT 1903: 97; y WHEELER 1938: 163.

<sup>292</sup> *Metamorfosis*, I y II:

His peer in pride and years was Phaethon,  
Child of the Sun, whose arrogance one day  
And boasts of his high parentage were more  
Than Epaphus could bear [...] Then Phaethon  
Flushed (though shame checked his rage) and took those taunts  
To Clymene, his mother

[...]

Through his own Ethiopians and the lands  
Of India beneath their burning skies,  
He quickly reached his father's rising-place (1987: 23-24).

Then Phaethon, climbing the steep ascent,  
Entered his father's palace (fatherhood  
Uncertain still) and made his way direct  
Into the presence and there stood afar,  
Unable to approach the dazzling light

[...]

Then all the deities surround the Sun  
And beg him and beseech him not to shroud  
The world in darkness. Jove, indeed, defends  
His fiery bolt and adds his royal threats.  
So the Sun took in hand his maddened team,  
Still terrified, and whipped them savagely,  
Whipped them and cursed them for their guilt that they  
Destroyed his son, their master, that dire day (1987: 25-36).



la piel tostada. Para remediar estos desastres, Zeus intervino golpeando el carro desbocado con un rayo para pararlo, y Faetonte cayó y se ahogó en el río Erídano. Allí lo recogieron sus hermanas las Helíades. Sin duda, este mito, al igual que el de Ícaro, sirve para mostrar la convicción de los griegos de que los seres humanos deben mantener los pies en la tierra y evitar competir con los dioses<sup>293</sup>. Desde mi punto de vista, es evidente que Plangus hace referencia al mito de Faetón con la intención de salvar la vida de su amada; con lo que, a mi entender, una vez más, observamos de qué forma el mito está a disposición del relato.

La segunda y última referencia que encontramos en la obra en relación a Faetón queda recogida en el cuarto libro. Estamos en el episodio en que Mopsa está subiendo al árbol. Ni las bendiciones ni los insultos de Dametas le parecen conmovir. Dametas la vuelve a llamar, tirándole piedras y, ella, pensando que es el mismísimo Apolo quien así la nombra, salta desde lo alto del árbol como si fuera un halcón, sin considerar que se podía haber partido el cuello. Dametas, desde que ve a su hija con los pies sobre la tierra, corre hacia ella; Mopsa, creyendo aún que es con Apolo con quien habla, le dice que si alguna vez amó a la madre de Faetón, le conceda un rey por marido:

‘O good Apollo’ said Mopsa, ‘if ever thou didst bear love to  
Phaethon’s mother, let me have a king to my husband.’

‘Alas, what speakest thou of Phaethon?’ said Dametas, ‘if by thy circumspect means I  
find not out Pamela, thy father will be hanged tomorrow’ (232).

A este respecto llama poderosamente la atención el hecho de que la joven se equivoque, pues Faetón no era hijo de Apolo, sino de Helio y de la oceánide Clímene. Un hecho que, a mi entender, añade más comicidad a la escena.

## 6.6 EL MUNDO DE LAS SOMBRAS

Si la existencia del mal obliga a la necesaria existencia del bien, o viceversa, pasa lo mismo con la naturaleza como lugar idílico y de luz frente a la oscuridad y el mundo de las sombras. Y poco distan de lo que el ser terrenal denomina paraíso e infierno. De cualquier modo, también es habitado por divinidades que no por estar ahí carecen de virtudes. De hecho, Sidney respeta su esfuerzo y nos los presenta como tremendamente dedicados a su labor, incluso alude a lo infravalorados que son. Hay que indicar que las

---

<sup>293</sup> MILES 1999: 42.

fuentes literarias en el caso de los temas infernales se remontan a Homero, aunque en este la idea de *Paso del Trasmundo* no es homogénea. En la *Odisea* (cantos 11 y 24) Ulises —a diferencia de Orfeo o Eneas— no traspasa los límites del inframundo, sino que se queda en los «umbrales» y esto hace difícil la explicación de la visión del interior del Hades si no la situamos a nivel onírico<sup>294</sup>. Y Virgilio en la *Eneida* (canto VI) diseña nítidamente el inframundo hasta el punto de que este es susceptible de ser reproducido a la manera de un mapa<sup>295</sup>.

Toca ahora entrar en el estado de la cuestión. En este sentido, el mundo de las sombras será el espacio de Plutón, dios del inframundo; y de Vulcano, relacionado con el fuego y los volcanes, además de ser el forjador del hierro.

### 6.6.1 Plutón

Encontramos la primera referencia al dios<sup>296</sup> del mundo subterráneo y de los muertos en el tercer libro. Dorus le cuenta a Miso que ayer, mientras conducía sus ovejas a una colina desde la que se divisa Mantinea, vio a una joven muy bella que iba hermosamente vestida como la hija de un pastor; llevaba el cabello suelto, y cuando se lo echaba hacia atrás, dejaba entrever un rostro perfecto. Sobre los muslos de esta joven yacía un pastor a quien no podía verle la cara. Dorus continúa diciendo que la joven cantó una canción de amor con una voz angelical; en esta canción, decía que su amor verdadero posee su corazón y no lo puede perder, y que, a cambio, ella tiene el suyo, que sostiene con fuerza y guía los pensamientos y los sentidos de ambos. La joven continuaba diciendo en su canción que el amado ama su corazón porque una vez fue suyo y ella abriga el corazón del amado porque en él se detiene. El corazón del amado fue herido con su belleza y el corazón de la amada fue herido con su corazón y esta herida ilumina ambos corazones. Dorus prosigue con su relato, diciéndole a Miso que, tras esta canción de la joven, ella y el pastor se besaron con pasión y el pastor le dedicó

<sup>294</sup> COLÓN 2002:159.

<sup>295</sup> COLÓN 2002:160. A este respecto, los mapas, como los conocemos, son objetos con valor, incluso poder. De hecho, para Sidney y sus contemporáneos el valor de estos tenía una especial resonancia (DAS 2011: 55).

<sup>296</sup> Spenser cita esta figura mitológica en *The Faerie Queene*, 1.1.37, 1.4.11; 1.5.14, 2.7.21, 2.7.24; 4.3.13, 4.10.58, 6.12.35; 7.7.3; y *The Shepheardes Calendar*, “October”, 29. Kyd lo hace en *The Spanish Tragedy*, I, 1; III, 13; III, 15, y *Cornelia*, I; II. Marlowe la recoge en *Tamburlaine. Segunda parte*, I, 6; *Doctor Faustus*, III, 3; *Edward II*, IV, 4; y como Dis viene en *Tamburlaine. Primera parte*, II, 7; *Tamburlaine. Segunda parte*, IV, 2; *Doctor Faustus*, V, 2; *The Jew of Malta*, IV, 2; y como “black Jove” viene en *Tamburlaine. Segunda parte*, V, 1. También vemos a Plutón en *Henry IV. Segunda parte*, II, 4; *Troilus and Cressida*, IV, 4, V, 2; *Coriolanus*, I, 4; *Titus Andronicus*, IV, 3; y *The Rape of Lucrece*, 553. Véase LOTSPEICH 1932: 102; SAWTELLE 1896: 101; ROOT 1903: 99; y WHITMAN 1918: 188.

una poesía rural que Dorus recita. El pastor describía el físico de su amada: su alborozado cabello, sus rojos labios, sus ojos hermosos, su pecho, sobre el que dos ovejas retozan con orgullo, su nívea piel, y su carne suave como la lana, pero dura como los músculos endurecidos. Dorus le cuenta a Miso que, tras estos versos, el pastor abrazó a la joven y la llamó “dulce Charita”; después, le preguntó a su amada cuándo la haría del todo suya. Dorus relata que se acercó a los amantes y vio que era Dametas quien así se expresaba. Entonces, Miso interrumpe su relato para proferir una sarta de insultos inimaginables a su esposo:

There had nothing more enraged Miso than the praises Dorus gave to Charita's beauty, which made her jealousy swell the more with the poison of envy; and that being increased with the presents she heard Dametas had given her (which all seemed torn out of her bowels), her hollow eyes yielded such wretched looks as one might well think Pluto at that time might have had her soul very good cheap (169).

Los celos de Miso se emponzoñan con la envidia y su odio se incrementa y, cuando escuchó los versos que Dametas le dedicó a su amada, sus ojos mostraron una mirada tan desgraciada como si Plutón hubiese tomado su alma por un precio muy bajo. En la mitología griega, Plutón fue cegado por Zeus para que fuera capaz de distribuir sus obsequios sin prejuicios. El narrador comenta que Miso se sintió tan desgraciada con la infidelidad de su marido que parecía que el dios Plutón había valorado su alma por un precio muy bajo. A mi entender, esta alusión al mito nos hace pensar que la infeliz Miso, que ya es infravalorada por su falta de falta de belleza, se siente aún más desdichada con el adulterio de Dametas.

En el cuarto libro encontramos una nueva referencia. Dametas vuelve a llamar a su hija Mopsa, esta vez con un tono de cólera, pero Mopsa no hace caso. Dametas vuelve a llamarla, tirándole piedras y, esta, pensando que es el mismísimo Apolo quien así la nombra, salta desde lo alto del árbol como si fuera un halcón:

But when he had named her the third time, no chime can more suddenly follow the striking of a clock than she, verily thinking it was the god that used her father's voice, throwing her arms abroad, and not considering she was muffled upon so high a tree, came fluttering down like a hooded hawk, like enough to have broken her neck, but that the tree, full of boughs, tossed her from one bough to another, and lastly well bruised brought her to receive an unfriendly salutation of the earth. Dametas, as soon as she was down, came running to her, and finding her so close wrapped, pulled off the scarlet cloak—in good time for her; for, with the soreness of the fall, if she had not had breath given her, she had delivered a foolish soul to Pluto (232).

Creo importante explicar que el narrador cuenta que, cuando Mopsa saltó desde lo alto del fresno con su rostro cubierto con la capa roja, la joven pudo haberse asfixiado, entregando su alma a Plutón; es decir, que Mopsa podía haber muerto y descender hasta el mundo subterráneo, donde Hades-Plutón habría tomado su alma. Igualmente, considero relevante indicar que esta alusión al dios resalta la maldad de Mopsa, que, en vez de regresar a la tierra y permanecer entre los vivos, o ascender al cielo, se convertiría en una súbdita de Plutón.

Las referencias a Plutón terminan en el último libro. Cuando Philanax encerró a Gynecia y esta se encontró a solas con sus pensamientos, martirizaba su mente con la idea de que los dioses querían que ella muriera junto a su marido, especialmente cuando oscureció y la duquesa no tenía más luz que la de una pequeña lámpara, que la hacía imaginar sombras pavorosas; entonces, sus miserias comenzaron a penetrar su juicio y la desesperación se apoderó de ella. Gynecia empezó a temer los poderes celestiales que debía reverenciar, no como un niño, sino como un enemigo y blasfemaba de su propio nacimiento, interrogando a los dioses por qué la habían creado para la destrucción; si ellos amaban el bien, la duquesa se preguntaba por qué no la habían hecho buena y la condenaban. Gynecia imaginaba sombras extrañas y creía escuchar los llantos de fantasmas infernales; pedía auxilio y, viendo que nadie venía a socorrerla, pensaba en matarse, pero no sabía cómo. A veces dormía un poco y sus sueños eran tormentosos; una vez soñó que Philanax le tiraba del pelo y, habiéndole sacado los ojos, se disponía a arrojarla a un horno hirviendo; otra vez, soñó que su marido se quejaba a Plutón de su muerte y los magistrados del infierno debatían qué castigo eterno debían aplicarle a ella:

Another time she would think she saw her husband making the complaint of his death to Pluto, and the magistrates of that infernal region contending in great debate to what eternal punishment they should allot her (317).

En efecto, los castigos de Hades —Plutón— eran dignos de la peor pesadilla; el dios vivía en compañía de sus ayudantes: el barquero Caronte, el can Cérbero, las Furias y Éaco, Minos y Radamantis, que juzgaban a los muertos. Es muy posible que sean estos últimos a los que el narrador se refiere cuando alude a los magistrados que deben resolver la condena de Gynecia.

## 6.6.2 Vulcano

La primera referencia a Vulcano<sup>297</sup> está en el primer libro. Alethes se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa:

With Cupid she foresees, and goes god Vulcan's pace;  
And for a taste of all these gifts, she borrows Momus' grace (28, vv. 7-8).

Vulcano es el dios romano bajo cuya advocación está el fuego; es el equivalente del griego Hefesto, dios del fuego y de los herreros. Hijo de Zeus y de Hera, por ser cojo de nacimiento, además de deforme, su madre lo arrojó desde el cielo y cayó al Océano, donde fue recogido por las oceánides Eurínome y Tetis, quienes lo criaron en una cueva que pasaría a convertirse en la famosa fragua del dios. En los versos de Alethes, la forma de caminar de Mopsa es comparada con la de Vulcano; esto quiere decir, por lo tanto, que la joven cojeaba o que, al menos, su forma de andar no era muy regular<sup>298</sup>.

Luego, ya en el segundo conjunto de églogas, volvemos a encontrar al dios. Boulton explica a Plangus que no debe apenarse por la muerte de su amada, pues, con la muerte, ella dejará de sufrir; pero reconoce que la mente del hombre es contradictoria y llora la pérdida de aquello que nos causa dolor. Plangus menciona a Vulcano y dice que el sol —es decir, Helio— usó a Vulcano para que actuara con maldad y derritiera la cera virgen que es hoy día la luz de Asia:

Therefore, alas, you use vile Vulcan's spite,  
Which nothing spares, to melt that virgin wax  
Which while it is, it is all Asia's light (131, vv. 107-109).

En este caso vemos que se aprovecha la relación de Vulcano con el fuego. Volviendo a la historia mitológica, conviene recordar en este punto que, pese a ser uno de los dioses olímpicos, Hefesto vivió siempre en la caverna, trabajando en las forjas; ayudado por los Cíclopes, fabricaba objetos útiles y hermosos para el resto de los

<sup>297</sup> Sannazaro menciona a Vulcano en la prosa 12 (1982: 146, 154). También Spenser trae referencias de esta figura mitológica en *The Faerie Queene*, 2.7.5, 2.7.36, 3.9.19, 3.11.26, 4.5.4, 7.7.26; *Muiopotmos*, 63, 369-374; *The Visions of Bellay*, 4; y *Virgil's Gnat*, 524. Marlowe lo cita en *Dido, Queen of Carthage*, I, 1; y en *Hero and Leander*. Otras referencias las vemos en *Troilus and Cressida*, I, 3, V, 2; *Twelfth Night*, V, 1; *Hamlet*, III, 2; *Much Ado about Nothing*, I, 1; y *Titus Andronicus*, II, 1. Numerosas referencias en Jonson. Véase LOTSPEICH 1932: 117; SAWTELLE 1896: 123-124; ROOT 1903: 116; y WHITMAN 1918: 141, 253.

<sup>298</sup> HAGER 1991: 177-182.

dioses, como los rayos de Zeus, el tridente de Poseidón, el carro de Helio o las flechas de Ártemis. Hefesto también forjó las armas y armaduras de los héroes.

La última mención a Vulcano tiene lugar en el cuarto libro. Gynecia le dice a Basilius que su destino es el de la mujer, el juicio de aquella cuya virtud está por encima de los que ama y se empeñan en no ser amados. Añade que si la juventud de Cleophila no escondiese cierta gravedad bajo su rostro, su mente viciosa le haría arrepentirse y ella habría tenido más motivo para sentirse despreciada. Basilius, que está tan avergonzado de verse humillado como Vulcano cuando descubrió que era un cornudo, comienza a dar excusas extravagantes:

Basilius (that was more ashamed to see himself so overtaken than Vulcan was when with much cunning he proved himself a cuckold) began to make certain extravagant excuses (240).

En este caso se aprovecha el motivo de Vulcano como víctima de la infidelidad de su hermosa esposa Venus. La mitología nos dice que Hefesto tuvo tres esposas: Cárite, una de las Gracias, Aglaye y la hermosa Afrodita, a quien le permitía tener sus infidelidades hasta el momento en que la sorprendió con el dios Ares. Enterado por Helio de que Afrodita la engañaba con este dios, Hefesto construyó una red de oro invisible y la dispuso sobre el lecho de los amantes; cuando estos, creyendo a Hefesto ausente, se dispusieron a amarse, la red los aprisionó. Se cuenta que Hefesto invitó a los demás dioses a presenciar el espectáculo. En esta ocasión vemos que el narrador alude, nuevamente, al mito de Vulcano, que construyó una red para atrapar a su esposa Venus en brazos de Marte. La humillación que sintió Vulcano al enterarse de que Venus le era infiel es comparada a la de Basilius al ser humillado por Gynecia. El adulterio es el tema central de ambas historias, pero, mientras en el mito, Vulcano es el traicionado, en la *Arcadia*, la traicionada sería Gynecia que, al descubrir la infidelidad de su esposo, lo avergüenza<sup>299</sup>.

---

<sup>299</sup> Estas referencias se unen a la que Sidney trae en *A Defence of Poetry*.

## OTRAS FIGURAS MITOLÓGICAS

These haughty words Alecto's rage provoke,  
 And frighted Turnus trembled as she spoke.  
 Her eyes grow stiffen'd, and with sulphur burn;  
 Her hideous looks and hellish form return;  
 Her curling snakes with hissings fill the place,  
 And open all the furies of her face.

VIRGIL

Dedico esta parte del trabajo a otras figuras y criaturas que, pese a su condición, no desempeñan un papel tan relevante y determinante en la mitología. Desde Acteón hasta Yole, mantengo el planteamiento y la línea marcada a partir del capítulo 5. Y así, por ejemplo, el propio Acteón me sirve para hablar de la infidelidad y de Ovidio. A Admeto, como ya dije en la introducción del capítulo 6, lo empleo para enseñar la humanización de algunas deidades y ello porque, como sucede en este caso y veremos a continuación, Apolo se convierte en el pastor de Admeto. De igual manera, voy a relacionar la ira de Alecto con Medea; Alfeo me va a permitir comparar a Philoclea con Aretusa, además de ayudarme a marcar diferencias entre la primera y Dafne gracias a que cada una de ellas corre por razones diferentes; asociaré a Aracne con la hija de Gynecia que, a su vez, convertiré en Palas Atenea; a los ojos de Euarchus, Pamela es Europa; Erona es, para Plangus, el ave fénix; la historia de Cleophila contra el león la colocaré a la altura de los relatos sobre el gran Hércules. En definitiva, claras muestras de que la *Arcadia* está repleta de múltiples historias. En este sentido, demostraré la invención de distintas genealogías como, por ejemplo, al centrarme en Argos. Incluso enseñaré alguna situación, como sucederá al hablar de Cástor, en la que el poeta isabelino confunde el mito.

Con esta breve introducción no hay duda de que este capítulo también va a aportar más datos que por su originalidad hacen que esta tesis presente unos planteamientos tan sólidos como interesantes e inesperados. En este sentido me refiero a Aretusa, Ceneo o Codro, figuras que no abundan entre los autores isabelinos. Además, les voy a introducir en un cuadro de Tiziano para entender a Dánae; y, como se verá, le

atribuiré tanta relevancia a Eco en su papel como mensajero que, quizás, parecerá más un personaje de este trabajo que de la propia obra de Sidney.

Cualquier cosa puede pasar a lo largo de estas páginas, que no son otra cosa que el reconocimiento del talento del autor. Antes de seguir adelante, queda una última cosa por hacer y es explicar, como he hecho en el capítulo anterior, por qué he ordenado las referencias mitológicas de acuerdo a los tópicos que se presentan. En este sentido quiero recordar que ya indicaba en el capítulo 4 que lo haría de forma novedosa, por medio de apartados temáticos que proceden del mito original. De manera que, de acuerdo a los temas y atributos que caracterizan a los dioses y a las otras figuras de la mitología clásica, ordeno la ubicación de cada uno de ellos en la estructura general, y al abordar cada uno de ellos indico, entre otros extremos, los casos en los que se mantiene el mito o los ejemplos en los que Sidney aporta su originalidad y los altera. Es decir, puesto que estamos ante un estudio sobre referencias clásicas empleo el mito clásico, su significado o atributos, como el espejo en el que situar cada uno de ellos. De este modo, este capítulo se va a dividir en torno a los siguientes diez contenidos:

1. La belleza y el amor.
2. La creatividad y el buen gusto.
3. La valentía y la astucia.
4. El tiempo, la vida, el resurgir y el destino.
5. El poder, la justicia, el castigo y la condena.
6. La naturaleza y el campo.
7. Las pasiones animales, el apetito sexual, la carencia de ley y de hospitalidad.
8. Guardianes y mensajeros.
9. Metamorfosis y transformaciones.
10. Otros.

## 7.1 LA BELLEZA Y EL AMOR

Nos encontramos ante una situación parecida a la que describo en el apartado 6.2 y ello porque, como es de entender, estos dioses como espejo de los hombres muestran la necesidad del amor a la que está sujeta la condición humana. De ahí que Sidney se



ajuste al mito en lo que concierne al valor que el dios tiene respecto a su cualidad (la hermosura) al tiempo que lo contextualiza conforme a la necesidad que conlleva la *Arcadia*. En otros casos, será la propia historia de amor la que le permita hacer uso de ella, siempre a su antojo pero también con su profundo respeto hacia los clásicos. De cualquier modo, todo esto lo detallo en las siguientes líneas.

Comenzamos este apartado con un claro paradigma de lo que es la hermosura: Endimión. Si bien, también comparte el tópico del amor porque Zeus le concedió la vida eterna a petición de Selene que lo amaba. Tras esto, le llega el turno a los dos personajes de una de las historias de amor más conocida: Helena de Troya y Paris. Además, con Helena de Troya toco a Zeus y vuelvo a Afrodita. Mientras que llego hasta Paris gracias a Philisides. Y, por último, será el turno de Dafne, protagonista de un desgraciado amor con Apolo.

### 7.1.1 Helena de Troya

La única referencia a Helena de Troya<sup>300</sup> viene en el último libro. Estamos en el momento en el que Euarchus pronuncia la sentencia: “Wherein, he that terms himself Timopyrus denies not he offered violence to the lady Philoclea, an act punished by all the Grecian laws with being thrown down from a high tower to the earth—a death which doth no way exceed the proportion of the trespass; for nothing can be imagined more unnatural than by force to take that which, being holily used, is the root of humanity, the beginning and maintaining of living creatures, whereof the confusion must needs be a general ruin. And since the wickedness of lust is by our decrees punished by death, though both consent, much more is he whose wickedness so overflows as he will compel another to be wicked” (351). En cuanto al otro acusado, Palladius, Euarchus no tiene duda de que su acto es también una violación pues, aunque no raptó a Pamela en contra de su voluntad, “yet he revished her from him that owed her, which was her father. This kind is chastised by the loss of the head, as a most execrable theft; for it they must die who steal from us our godos, how much more they

---

<sup>300</sup> Spenser trae referencias de Helena de Troya en *The Faerie Queene*, 2.7.55, 3.9.35, 3.10.12, 4.11.19; *The Shepheardes Calendar*, “July”, 145-148; y *Colin Clout Come Home Again*, 920-924. Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, I, 1; *Tamburlaine. Segunda Parte*, II, 4; *Doctor Faustus*, V, 1; y *Dido, Queen of Carthage*, I, 1; II, 1; III, 1, V, 1. También vienen en *As You Like It*, III, 2; *A Midsummer Night’s Dream*, V, 1; *Romeo and Juliet*, II, 4; *Henry IV. Segunda parte*, V, 5; *Henry VI. Tercera parte*, II, 2; *Sonetos*, 53; y *The Rape of Lucrece*, 1369. En Jonson las vemos en *Cynthia’s Revels*, II, 1, 152; *The Staple of News*, IV, 1, 254; *Volpone*, II, 2, 214; *The Poetaster*, IV, 1, 445; *The Fortunate Isles and their Union*, 74, 75; *The Forest*, 260; y *Underwoods*, 374. Véase LOTSPEICH 1932: 67; SAWTELLE 1896: 60; WHITMAN 1918: 115; y WHEELER 1938: 111.

who steal from us that for which we gather our godos. And if our laws have it so in the private persons, much more forcible are they to be in princes' children, where one steals as it were the whole state and well being of that people, tied by the secret of a long use to be governed by none but the next of that blood" (351). Euarchus prosigue diciendo que ningún hombre debe asombrarse de que sus ancestros hayan sido tan severos en estos casos, pues el rapto de la fenicia Europa o de la griega Helena les enseñó las llamas que surgieron de semejantes chispas; y aunque Helena era una esposa, y Pamela es aún una niña, el ejemplo es igualmente válido, pues el motivo principal por el que un hombre se casa con una mujer es el de tener hijos de ella:

Neither let any man marvel our ancestors have been so severe in these cases, since the example of the Phoenician Europa, but especially of the Grecian Helen, hath taught them what destroying fires have grown of such sparkles. And although Helen was a wife and this but a child, that booteth not, since the principal cause of marrying wives is that we may have children of our own (351).

En este sentido hay que recordar que Helena era hija de Leda y hermana de Clitemnestra y los Dioscuros. Zeus se unió a su madre Leda adoptando la forma de un cisne el mismo día que Tindáreo; según la leyenda, Pólux y Helena eran hijos de Zeus, mientras que Cástor y Clitemnestra tenían por padre a Tindáreo. La joven fue criada en Esparta, pues Tindáreo la acogió como si fuera hija suya. Cuando este decidió casar a su hija, acudieron príncipes de toda Grecia, entre ellos Odiseo, quien le aconsejó a Tindáreo que fuese la propia Helena quien eligiera a su marido; a cambio, todos los pretendientes tendrían que prometer que acudirían en ayuda del triunfador si alguien raptaba a su esposa. Helena eligió a Menelao, quien pasó a ocupar el trono de Esparta. A raíz del juicio de Paris, este príncipe troyano, ayudado por Afrodita, sedujo a Helena y la raptó, pues ella era la mujer más bella del mundo que la diosa le había prometido. Una vez en Troya, Helena vivió junto a Paris como su legítima esposa y cuando, años después, Troya cayó en manos de los griegos, Menelao pudo llevársela de vuelta a Esparta.

Quiero resaltar que, en su discurso, Euarchus cita como ejemplo de rapto el mito de Helena, a quien Paris se llevó de Grecia. Euarchus considera que este mito es aplicable al caso de Pamela y Musidorus, pese que a Helena era una mujer casada, y madre de una niña. Dentro de este contexto resulta necesario aclarar que es muy posible que este hubiese sido el destino de Pamela de haber logrado llegar a Tesalia con

Musidorus, pero con la gran diferencia de que la joven es virgen y habría tenido que contraer matrimonio.

### 7.1.2 Paris

La única referencia a Paris<sup>301</sup> está en el cuarto conjunto de églogas, en la intervención de Philisides. El pastor relata su sueño y recoge que Venus se mostró de acuerdo con la propuesta de Diana y sonrió a su compañera, como cuando resultó vencedora en el juicio de Paris:

As though she were the same as when by Paris' doom  
She had chief goddesses in beauty overcome (295, vv. 145-146).

La diosa le respondió a Diana que nunca había buscado la disputa, pues su mente se inclinaba por el amor y no por el odio, y por eso la criticaba Diana. Venus afirmaba que nunca había odiado a su compañera y que la consideraba muy sabia, aunque no más amable que ella; estaba decidida a acabar con las disputas entre ella y Diana y le gustaba el joven que iba a escoger quién de las dos debía salir vencedora. Este joven no era otro que Philisides, a quien las diosas se acercaron y, hablándole las dos a la vez, le dijeron que ellas dependían de su voluntad. El pastor se mostró orgulloso y, perdiendo el miedo que en un principio había sentido, respondió a ambas diosas que debían obedecerle en nombre del Estigia. Entonces, Philisides dio su veredicto, diciéndoles a las diosas que la discordia entre ambas le había demostrado que no sabían gobernar y que su belleza no tenía tanto mérito; seguidamente, señaló a Mira y juzgó que la corona debía ir sobre su cabeza. Venus y Diana protestaron, considerando que Philisides era un rebelde, pero se vieron obligadas a cumplir su juramento. Venus, en castigo, hizo que el pastor se enamorara de Mira de tal forma que desee haber estado ciego para no contemplarla; Diana, llevando a cabo el mismo proceder, le dijo que su castidad lo mantendría vivo; por último, ambas diosas le dijeron que los rayos que viese brillar en el rostro de Mira tendrían tanta fuerza que Philisides no se atrevería a buscar ayuda para aliviar su desgracia. Tras estas maldiciones, las diosas cedieron todos sus dones a Mira y

<sup>301</sup> Sannazaro cita a Paris en las prosas 3 y 6 (1982: 46, 68). También lo hace Spenser en *The Faerie Queene*, 2.7.55, 3.9.34-36, 4.1.22, 4.11.19, y 6.9.36; *The Shepheardes Calendar*, "July", 145, "August", 138; y *Virgil's Gnat*, 530. También la vemos en *Troilus and Cressida*, I, 1, I, 2, IV, 1, 2, 3, 4, V, 8; *Henry VI. Primera parte*, V, 5; y *The Taming of the Shrew*, I, 2. Véase LOTSPEICH 1932: 96; SAWTELLE 1896: 98; ROOT 1903: 95; y WHITMAN 1918: 178.

desaparecieron en el cielo. Philisides se despertó temblando, preguntándose si había tenido un sueño.

La discordia entre ambas diosas tiene reminiscencias con el conocido juicio de Paris, donde este joven fue escogido por Júpiter para decidir quién de las tres diosas que optaban a obtener el título de la más bella, siendo estas Juno, Venus y Atenea, debía salir vencedora. En mi opinión, el papel de Paris sería, en este sentido, similar al de Philisides al tener que elegir entre la belleza de Venus y Diana. Además Philisides hace una referencia explícita a este mito cuando afirma que la sonrisa tonta de la diosa es similar a la que esbozó tras salir vencedora en el juicio de Paris. Cuando la Éride, la diosa de la discordia, envió una manzana destinada a la más bella, cada una de las tres diosas que se disputaban el fruto, trataron de sobornar a Paris; Juno le prometió el dominio del universo, Atenea, la sabiduría y la victoria, y Venus, el amor de la mujer más hermosa, con lo cual salió vencedora. Sin embargo, en el relato de Philisides, ninguna de las dos diosas que aspira a ser la más bella resulta la ganadora, pues el pastor le concede este honor a Mira. Venus y Diana castigan al joven haciendo que se enamore perdidamente de ella, lo cual resulta bastante curioso, pues este tipo de condena suele estar en manos del joven Cupido. Sin embargo, no estamos ante el único castigo, ya que el propio Sidney quiere mostrar el injusto trato que ha recibido, quizás, por parte de la reina. De acuerdo con Stillman, “One meaning of the allegory is clear: there are no protections against the inroads of desire; biology, as Plangus well knows, is manifestly unjust. It is difficult not to believe that these events also represent a protest on Sidney’s part against the unjust treatment that he has received, perhaps from the Queen, perhaps merely from fortune” (166-167).

### 7.1.3 Endimión

La única mención a esta figura mitológica<sup>302</sup> está en el segundo conjunto de églogas:

Adonis’ end, Venus’ net,  
The sleepy kiss the moon stale;  
So may thy song be pleasant (143, vv. 18-20).

<sup>302</sup> Encontramos referencias de Endimión que trae Spenser en *The Shepheardes Calendar*, “July”, 63-64; y *Ephitalamion*, 378-381. También se menciona en *The Merchant of Venice*, V, 1. Jonson se refiere a esta figura mitológica en *The Hue and Cry after Cupid*, 93; *The Masque of Oberon*, 174-176; *News from the New World...*, 342; y *Time Vindicated to Himself and his Honours*, 14. Véase LOTSPEICH 1932: 56; WHITMAN 1918: 82-83 y 139; y WHEELER 1938: 90.

Al emplear términos como *sleepy* y *moon* está haciendo una clara alusión al amor de la luna hacia Endimión. Así nos lo muestran Teócrito, Pausanias y Apolonio. En este sentido, conviene recordar que, según el mito, el amor del satélite era tan grande que cada noche salió de su coche para visitarlo mientras dormía a la intemperie cerca de sus baños<sup>303</sup>.

#### 7.1.4 Dafne

La primera referencia a Dafne<sup>304</sup> está en el primer libro. Estamos en el diálogo que Pyrocles y Musidorus sostienen en Mantinea y en el que el primero le comunica su decisión de permanecer en Arcadia. Musidorus se muestra conforme con la idea que su primo tiene de la soledad y los pensamientos elevados, pero no entiende el giro que toma su discurso para enaltecer Arcadia. No falto de ironía, opina que el esplendor que Pyrocles ve en Arcadia es fruto de la poesía, porque los poetas tienden a enaltecer con su pluma cualquier paraje y que lo hacen, sobre todo, cuando sus versos provienen de la mente de un enamorado:

So that, amazedly looking upon him (even as Apollo is painted when he saw Daphne suddenly turned to a laurel), he was not able to say one word; but gave Pyrocles occasion, having already made the breach, to pass on this sort [...] (16)

Considero evidente que el fatalismo de Musidorus lo induce a considerar su estado como un asunto de vida o muerte y aparece la figura de Apolo, pero no, a mi entender, por sus virtudes proféticas, sino por su frustración y sorpresa con la ninfa Dafne.

La misma historia mitológica, esta vez desde una arista mucho más erótica, viene en la referencia siguiente, en el cuarto libro. Philoclea y Pyrocles han pasado la noche juntos y el príncipe, consciente de las consecuencias que ello va a traer para ambos, decide suicidarse para proteger a su amada. Lo intenta con una barra, pero no tiene éxito y, al caer al suelo lleno de dolor, despierta a Philoclea. Esta ve ante sus ojos el acto más cruel que la naturaleza pudiera acometer, sin entender su causa. Puesto que

---

<sup>303</sup> WHEELER 1938: 90.

<sup>304</sup> Vemos referencias de Dafne en *The Faerie Queene*, 2.12.52, 3.7.26, 3.11.36, 7.22; y *Amoretti*, 28. También las vemos en *A Midsummer Night's Dream*, II, 1; *Troilus and Cressida*, I, 1; y *The Taming of the Shrew*, prólogo escena 2. En Jonson vemos referencias en *Epigrams*, 153, 226; y *Pan's Anniversary*,

su amor la había enseñado a reaccionar con inmediatez ante la urgencia, la joven saltó de la cama, descubriendo sus muslos como las joyas que sobresalen del cofre, y transportada tan rápido por el deseo como Dafne por el miedo, se acercó a Pyrocles:

Therefore getting with speed her well accorded limbs out of her sweetened bed (as when jewels are hastily pulled out of some rich coffer), she spared not the nakedness of her tender feet, but I think borne as fast with desire as fear carried Daphne, she came running to Pyrocles; and finding his spirits something troubled with the fall, she put by the bar that lay close to him, and straining him in her most beloved embracement [...] (254)

Es evidente que el narrador alude al mito de Dafne, que, perseguida por Apolo, huyó y fue convertida en laurel por su padre. Creo necesario recordar que la mitología nos dice que Dafne era una ninfa arcadia hija de Gea y el dios-río Ladón, o bien una ninfa tesalia, hija de Gea y el dios-río Peneo, que fue amada por Apolo<sup>305</sup>. Cupido, enfadado con Apolo al ver que este bromeaba sobre sus habilidades como arquero, hizo que el dios se enamorase de Dafne, lanzándole una de sus flechas doradas; a la ninfa, sin embargo, le disparó una flecha con punta de plomo, la cual provocaba indiferencia, y Dafne odió a Apolo. El dios trató de seducirla, pero la ninfa huyó y, a punto de ser alcanzada, pidió ayuda al río Peneo, quien la transformó en laurel, planta a la que alude su nombre y que, desde ese momento, se convirtió en sagrada para Apolo. Este episodio lo relata Ovidio<sup>306</sup>. Cuando Philoclea despierta y ve a Pyrocles tirado en el suelo, acude

---

42. Véase ROOT 1903: 51; SAWTELLE 1896: 46-47; LOTSPEICH 1932: 52-53; WHITMAN 1918: 67-68; y WHEELER 1938: 79, 49.

<sup>305</sup> Virgilio llega a señalar las atribuciones y “poderes” del poeta pastoral por medio de una elegía con motivo del advenimiento de Dafne al cielo. Un hecho que Sannazaro nos recuerda en la prosa décima de su *Arcadia* (STILLMAN 1986: 58).

<sup>306</sup> *Metamorfosis*, I:

I am the son of Jupiter. By me  
Things future, past and present are revealed;  
I shape the harmony of song and strings.  
Sure are my arrows, but one surer still  
Has struck me to the heart, my carefree heart.  
The art of medicine I gave the world  
And all men call me “healer”; I possess  
The power of every herb. Alas! that love  
No herb can cure, that skills which help afford  
To all mankind fail now to help their lord!  
More he had tried to say, but she in fear  
Fled on and left him and his words unfinished.  
Enchanting still she looked—her slender limbs  
Bare in the breeze, her fluttering dress blown back,  
Her hair behind her streaming as she ran;  
And flight enhanced her grace. But the young god,  
Could bear no more to waste his blandishments,

a su amado con la misma rapidez con la que Dafne huye del seductor Apolo. A este respecto, considero que conviene tener presente que, tal y como apunta el narrador, la diferencia entre ambas figuras es que Philoclea corre por amor, y Dafne por miedo; la primera alcanza a su amado, la segunda huye de él. Estamos, como he dicho, ante la visión más generalizada, pero hay otras perspectivas<sup>307</sup>.

## 7.2 LA CREATIVIDAD Y EL BUEN GUSTO

Como se sabe, el Renacimiento es un periodo de enorme creación artística. A ello se une la especial situación de Inglaterra que vive su Siglo de Oro durante el reinado de Isabel I. A este respecto, cualquier obra es la mejor excusa para que los escritores ingleses muestren y demuestren su esplendor, su respeto por la tradición clásica, su dominio del lenguaje y su originalidad. De ahí que la *Arcadia* sea un claro ejemplo de ello ya que Sidney se hace eco del valor que poseen en su respectivo episodio mitológico las criaturas que ocupan este apartado.

Los aspectos de la creatividad y el buen gusto se dan en Gracias (diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad) y las Musas (representantes de la creatividad y la inspiración).

### 7.2.1 Gracias

Las Gracias, llamadas Cárites en la mitología griega, eran unas jóvenes hermosas a las que se suele representar en número de tres, desnudas y cogidas por el hombro. Pese a que surgieron como diosas de la vegetación, con el tiempo las Gracias pasaron a ser asociadas a la belleza, el arte y a las actividades del espíritu en general. Estas tres jóvenes, llamadas Talía, Eufrosine y Áglaye, acompañaban a diferentes deidades, y cantaban y danzaban en los banquetes de los dioses. Encontramos una referencia de las

---

And (love was driving him) pressed his pursuit (1987:16-17).

<sup>307</sup> Tal es el caso de, por ejemplo, el enfoque burlesco que presenta Quevedo en *A Apolo siguiendo a Dafne*. Se trata de una perspectiva radicalmente burlesca que condiciona su desarrollo: un locutor que emplea el lenguaje típico de la germanía aconseja a Febo para que pueda gozar de Dafne. El soneto, por tanto, forma parte de ese conjunto de textos en los que se niega el sentimiento y se eleva el deseo a expresión única y exclusiva del amor. Pero, además, con el amor desaparece también la mutua satisfacción, pues a la excitación masculina corresponde la venalidad femenina, ya que en este plano satírico las mujeres solo acceden a la carnalidad previo pago (COLÓN 2002: 47).

Gracias en el tercer libro<sup>308</sup>. Philisides, en su poema, asegura que las Gracias dotan de una gracia especial a todos los miembros del cuerpo de su amada:

Thus hath each part his beauty's part;  
But how the Graces do impart  
To all her limbs a special grace,  
Becoming every time and place,  
Which doth e'en beauty beautify,  
And most bewitch the wretched eye!  
How all this is but a fair inn  
Of fairer guest which dwells within,  
Of whose high praise, and praiseful bliss,  
Goodness the pen, heav'n paper is;  
The ink immortal fame doth lend (210, vv. 133-143).

Por ello, a mi entender, no cabe duda de que la belleza de la amada está divinizada por las virtudes que las Gracias le otorgan. En este sentido, existen distintos episodios en la literatura (no solo la mitología) que las muestran entregando lo que es necesario, dada las circunstancias, para que los beneficiarios estén de la mejor forma posible. Bien sea en el cuerpo de la amada de Philisides o incluso en su vestimenta. A este respecto, y como muestra de la universalidad de un concepto o visión ampliamente generalizada, incluso en una obra de teatro (por ejemplo, *Amor Todo es Invención: Júpiter y Amphitrión* de José de Cañizares) en vez de vestirse de cazador, Cupido le sugiere a Júpiter que tome la identidad de Amphitrión porque las tres Gracias le ayudarán a transformarse en “voz, rostro y vestio”<sup>309</sup>. Sidney se hace eco de ello y las emplea de la manera que es representada en la mayoría de los casos. Porque no todo debe ser alterado, sobre todo si, como es el caso, empleándolas tal y como se las conoce puede llegar al fin que se ha marcado.

### 7.2.2 Musas

Las Musas son las inspiradoras y protectoras de toda forma de arte y presiden los distintos tipos de poesía, así como las diferentes disciplinas artísticas y científicas. Amenizaban con su canto el banquete de los dioses y, al ser divinidades relacionadas con la música y tener virtudes proféticas, la mitología las sitúa junto a Apolo y son las

<sup>308</sup> Spenser se refiere a las Gracias en *The Shepheardes Calendar*, “April”, 109, “June”, 25; *The Teares of the Muses*, 180, 403; *Amoretti*, 40; *Epithalamion*, 103-109, 257-258; *An Hymne in Honour of Beauty*, 254; y *The Faerie Queene*, Ded. Son. 5, 1.1.48, 2.3. 25, 2. 8. 6, 3. 6. 2, 4. 5. 5, 6. 10. 9 ss. Marlowe las menciona en *Tamburlaine. Primera parte*, V, 1. También vienen alusiones en *Troilus and Cressida*, II, 2; *Two Gentlemen of Verona*, V, 4; y *A Lover's Complaint*, 315. Numerosas referencias en Jonson. Véase LOTSPEICH 1932: 64; WHEELER 1938: 109; y WHITMAN 1918: 106-107.

<sup>309</sup> LÓPEZ PÉREZ 2006: 660-661.



guardadoras de su santuario de Delfos. La primera referencia a estas criaturas<sup>310</sup> que aparece en la obra está en el primer libro, en la descripción inicial de la región de Arcadia:

Even the muses seemed to approve their good determination by choosing that country as their chiefest repairing place, and by bestowing their perfections so largely there that the very shepherds themselves had their fancies opened to so high conceits as the most learned of other nations have been long time since content both to borrow their names and imitate their cunning (4).

Dado que una de las muchas virtudes de las Musas es su poder profético, y la mitología griega las relaciona con Apolo, el dios profético de Delfos, su presencia en la Arcadia anticipa la visita de Basilius al oráculo de Delfos<sup>311</sup>, tal y como se nos relata poco después. Además, no podemos pasar por alto que Arcadia es “the muses’ chiefest repairing place”<sup>312</sup>.

Dentro del primer conjunto de églogas, en la composición de Lalus y Dorus, se nombra a estas figuras mitológicas en cuatro ocasiones. La primera viene en la segunda intervención de Dorus. Este es retado por Lalus, uno de los mejores recitadores de Arcadia porque ha visto no solo la gracia de Dorus al bailar, sino también la perturbación de su corazón enamorado, y lo invita a cantar las penas que lo afligen. Dorus comienza su réplica aludiendo a una serie de tópicos relacionados con el orden de la naturaleza; el ruiseñor rara vez canta, pero la urraca habla; la madera se lamenta más antes de prenderse; las heridas mortales sangran por dentro, mientras que los rasguños se enconan; la manada no se separa cuando va a ser cazada; los arroyos poco profundos son los que más murmuran. Dorus se sirve de estos ejemplos para expresar que no hay amor verdadero que desee mezclarse con otros. Lalus le contesta que si no desea unirse a los pastores y adaptarse a sus cantos, será mejor que se vaya y no les estropee la fiesta, y lo reta a que les cante sobre la perfección de su amada. Dorus le responde que su reto

---

<sup>310</sup> Sannazaro menciona a las musas en las prosas 5, 10, 11 (1982: 64, 119, 127, 139, 140, 160). Numerosas citas en Spenser también traen referencias a ellas. Marlowe las menciona en *Tamburlaine. Primera parte*, III, 2 y V, 2; y en *Dido, Queen of Carthage*, I, 1. En cuanto a Shakespeare, las vemos en *A Midsummer Night’s Dream*, V, 1, y en los sonetos 37 y 85. Numerosas referencias en Jonson. Véase LOTSPEICH 1932: 83-85; SAWTELLE 1896: 85-87; ROOT 1903: 86- 87; WHEELER 1938: 147-149, y WHITMAN 1918: 163-164.

<sup>311</sup> Michael McCanles 1983 nos acerca al oráculo de Delfos explorando las paradojas generadas por este en dos versiones de la *Arcadia*. Compara a Basilius con Edipo y se preocupa por lo que considera la irracionalidad de las aparentes contradicciones en el oráculo.

<sup>312</sup> STILLMAN 1986: 67.

es grande, y finaliza su intervención pidiendo ayuda a la musa para que pueda elogiar las virtudes de su amada:

*Dorus.* Thy challenge great, but greater my protection:  
Sing, then, and see (for now thou hast inflamed me)  
Thy health too mean a match for my infection.  
No, though the heav'ns for high attempt have blamed me,  
Yet high is my attempt. O muse, historify  
Her praise, whose praise to learn your skill hath framed me (52, vv. 19-24).

Las Musas eran nueve, pero Dorus invoca solo a una, de forma abstracta, como acostumbran a hacer los poetas en su búsqueda de la inspiración.

Dentro de la misma composición volvemos a ver a las Musas. Lalus ahuyenta a la musa invocada por Dorus y se dirige a Pan para que glorifique los dones de su amada que enumera sus virtudes; y concluye afirmando que es una ninfa adaptada al contexto de su égloga. Dorus le replica diciendo que el nombre de su amada no se puede saber; y no encuentra calificativos para expresar las virtudes de su amada y concluye diciendo que es, simplemente, la mejor:

*“Lalus.* Muse, hold your peace! But thou, my god Pan, glorify  
My Kala's gifts, who with all good gifts filled is.  
Thy pipe, O Pan, shall help, though I sing sorrily.  
A heap of sweets she is, where nothing spilled is,  
Who, though she be no bee, yet full of honey is:  
A lily field, with plough of rose, which tilled is.  
Mild as a lamb, more dainty than a cony is:  
Her eyes my eyesight is, her conversation  
More glad to me than to a miser money is.  
What coy account she makes of estimation!  
How nice to touch, how all her speeches peised be!  
A nymph thus turned, but mended in translation (53, vv. 25-36).

Los dos mundos, el del ámbito arcadio y el del mundo externo a Arcadia, marcan su terreno. Las musas no entran en el mundo de Lalus, de la misma forma que Pan, desdiciendo su disfraz, no entra en el mundo de Dorus.

Lalus también le pide al dios Pan que le enseñe un encantamiento con el que poder atraer a su amada. Alude a un círculo —probablemente el círculo mágico en el que el invocador se introduce para llevar a cabo el encantamiento— en el que el poder que invoque estará en los ojos de la amada y el encantamiento del amado será que ella lo persiga día y noche. Dorus no emplea encantamientos posibles para su amada, cuyo

espíritu está por encima de todos los demás; su alma es esclava de la amada; sus ojos los lazos y sus pensamientos el nudo:

*Dorus.* Far other care, O muse, my sorrow tries,  
Bent to such one, in whom, myself must say,  
Nothing can mend one point that in her lies (55, vv. 106-108).

En su siguiente intervención, Lalus recrea las palabras que le diría a su amada y le pide que no lo desprecie por ser feo, pues aquel que guarda ovejas, guarda belleza; encomienda su salud al amor de su amada; le ofrece la lana y los alimentos de sus ovejas; también su música y sus pasatiempos. El amor de ambos enriquecerá los placeres como ninguna otra riqueza. Dorus, emulando el estilo empleado por Lalus, se dirige directamente a su amada. Le dice que no hay título nobiliario que se acerque a la grandeza de su nombre —acaso como excusa para no tener que mencionar el nombre de Pamela ante la audiencia—, y le pide que escuche sus plegarias. La riqueza de Dorus es su amada; su belleza es el color de los rayos que ella le transmite; su salud, sus proezas; su mente, su virtud. El pastor persevera en sus plegarias diciendo que su único alimento son las lágrimas y que sus canciones son lamentos. Tanto en esta ocasión como en la anterior, la figura del dios Pan aparece nuevamente en boca de Lalus. El pastor atribuye al dios unos poderes que, de acuerdo con la mitología griega, no lo caracterizan. A mi entender, la presencia de Pan en este episodio se justifica como la de deidad de los pastores, lo que explica que Lalus lo invoque continuamente.

La cuarta y última referencia, dentro de la égloga de Lalus y Dorus, se encuentra en la estrofa final. Dorus se dirige nuevamente a la musa y le pide que lo ayude para que su amada fije sus ojos en él:

*Dorus.* Of singing thou hast got the reputation  
Good Lalus mine; I yield to thy ability:  
My heart doth seek another estimation.  
But ah, my muse, I would thou hadst facility  
To work my goddess so by thy invention  
On me to cast those eyes, where shine nobility:  
Seen and unknown; heard, but without attention (56-57, vv. 173-179).

La mención a las musas continúa en el primer conjunto de églogas. Estamos en la intervención de Dorus y Cleophila, con la que se cierra la sección. Dorus continúa explicando que el amor no se inclina ante el príncipe, ni se apiada del mendigo; como un punto en medio de un círculo, el amor siempre está cerca, pues no hay colinas ni

cuevas que puedan huir de su presencia. Esta es, según Dorus, la lección que nos brinda el amor. Cleophila comienza su intervención elogiando al pastor e invoca a una musa secreta para confiarle sus penas; esta musa secreta reúne los poderes de las nueve musas y parece ser un compendio de todas con el fin de crear una musa única y suprema, que supera con creces a todas las demás y que aglutina todas las artes. La amazona se dirige a ella para que escuche sus penas, y no para que la inspire en su canto. Además, Cleophila bendice su fortuna por haber salido airosa de las persecuciones de Febo y poder enseñar a la desgraciada Eco a repetir su nombre; bendice, también, su fortuna por poder expresar sus emociones.

*Cleophila* Worthy shepherd, by my song to myself all favour is happened,  
 That to the sacred muse my annoys somewhat be revealed,  
 Sacred muse, who in one contains what nine do in all them.  
 But O, happy be you which safe from fiery reflection  
 Of Phoebus' violence in shade of stately cypress tree,  
 Or pleasant myrtle, may teach th'unfortunate Echo  
 In these woods to resound the renowned name of a goddess.  
 Happy be you that may to the saint, your only Idea  
 (Although simply attired), your manly affection utter.  
 Happy be those mishaps which, justly proportion holding,  
 Give right sound to the ears, and enter aright to the judgement;  
 But wretched be the souls which, veiled in a contrary subject,  
 How much more we do love, so the less our loves be believed.  
 What skill serveth a sore of a wrong infirmity judged?  
 What can justice avail to a man that tells not his own case?  
 You, though fears do abash, in you still possible hopes be:  
 Nature against we do seem to rebel, seem fools in a vain suit.  
 But so unheard, condemned, kept thence we do seek to abide in,  
 Self-lost and wand'ring, banished that place we do come from,  
 What mean is there, alas, we can hope our loss to recover?  
 What place is there left we may hope our woes to recomfort?  
 Unto the heav'ns? our wings be too short, th'earth thinks us a burden;  
 Air, we do still with sighs increase; to the fire? we do want none.  
 And yet his outward heat our tears would quench, but an inward  
 Fire no liquor can cool: Neptune's seat would be dried up there.  
 Happyshepherd, with thanks to the gods, still think to be thankful,  
 That to thy advancement their wisdoms have thee abased (74, vv. 8-34).

Volvemos a encontrar una nueva referencia al mito de Apolo y Dafne. Pero quiero resaltar que la amazona se confunde al considerar que Dafne es una musa, pues en realidad es una ninfa. Cleophila afirma que Dafne, para escapar del dios, se convirtió en ciprés o en mirto, cuando, según la historia mitológica, se transformó en el árbol del laurel; y añade que, con su ejemplo, Dafne puede enseñar a la desafortunada Eco a repetir el nombre de una diosa en los bosques de Arcadia. Como se señala al hablar de

ella, Eco solía entretener a Juno con su charla mientras Júpiter se entregaba a sus aventuras amorosas; cuando Juno descubrió la traición, castigó a Eco condenándola a repetir todo cuanto oía, sin poder hablar por sí misma. La versión de Ovidio<sup>313</sup> sustenta que fue Júpiter quien empleó a Eco para distraer a Juno, de modo que no descubriera su adulterio. Cuando Juno descubrió el engaño, maldijo a Eco, condenándola a repetir solo las últimas palabras de los demás. A este hecho se refiere Cleophila cuando menciona a Eco, pero desconocemos el nombre de la diosa que la ninfa debe aprender a repetir por los bosques. Aunque resulte paradójico, Cleophila bendice los infortunios que son relatados por el que los padece, porque pueden juzgarse; y se compadece de las almas que esconden sus pensamientos, pues la justicia no puede ayudarlas. Con hermosas palabras, Cleophila expone que, aunque te avergüences del temor, hay esperanza; como locos, nos rebelamos contra la naturaleza, pero permanecemos en ella, pues ¿qué mejor lugar hay para reconfortar nuestras heridas? Nuestras alas, dice Cleophila, son demasiado cortas para refugiarnos en el cielo; la tierra nos considera una carga; aumentamos el aire con nuestros suspiros; al fuego lo rechazamos porque, aunque su calor apaga nuestras lágrimas, secaría el trono del mismo Neptuno.

Aún en el primer conjunto de églogas, tenemos otra mención en la intervención final de Dorus y Cleophila. Dorus expresa la despreocupación que se tiene por los pastores, señalando que sus flautas testifican sus penas, pero que no hay nadie que las escuche y se conmueva. El canto sombrío del bosque y del arroyo transmite el dolor que llevan y cuando este canto se propaga, Eco lo repite y alivia la angustia del pastor; también, cuando los árboles danzan al ritmo de la flauta, los manantiales se detienen ante la música y un eco comienza a entonar una canción de amor. Como Cleophila, Dorus alude a la ninfa Eco y se sirve de este mito para propagar el canto de la naturaleza para consuelo del pastor. Dorus pregunta a Cleophila qué ventajas tiene el pastor, pues cuando el amor lanza sus flechas, no hay lugar en el que pueda refugiarse y los placeres se tornan amargos. Dorus piensa que Cleophila es más feliz que él, pues su grandeza y

---

<sup>313</sup> *Metamorfosis*, III:

Once as he drove to nets the frightened deer  
 A strange-voiced nymph observed him, who must speak  
 If any other speak and cannot speak  
 Unless another speak, resounding Echo.  
 Echo was still a body, not a voice,  
 But talkative as now, and with the same  
 Power of speaking, only to repeat,  
 As best she could, the last of many words (1987: 61-62).

su belleza alegran la mirada y de su virtud ha dado pruebas al mundo entero. Cleophila no debe dudar de que la pasión entrará un día en su corazón y, cuando así sea, la joven lo revelará. Dorus concluye pidiendo a Cleophila que rece a la musa, pues, pareciéndose a ella, llegará un día en el que se acercará a la fruta que más desee tomar:

Give therefore to the muse great praise in whose very likeness  
You do approach to the fruit your only desires be to gather (75, vv. 62-63).

Cleophila le responde que los campos tendrán que tornarse estériles, los ríos tendrán que secarse, el galgo tendrá que convertirse en tigre y la virtud en vicio antes de que ella deje de alabar a la musa.

El segundo libro recoge distintas referencias. La primera la vemos en el pasaje en que Cleophila tiene en su mente todo tipo de fantasías, pero la onerosa presencia de los duques le impide llevarlas a cabo. Sin embargo, esa misma mañana encuentra un momento para sus meditaciones y las expresa en una canción. Lo que Cleophila no sabe es que Basilius la escucha tras un árbol. Compuesta de versos apasionados, en esta canción Cleophila dice que ella es el amor y, aun así, se queja de él pues muere enamorada. Continúa su canción dirigiéndose a Cupido y le acusa de sus males y recrimina su comportamiento infantil, al compararlo con los niños que encuentran pájaros inofensivos y los matan. Concluye pidiéndole al amor que sea amada o que, sin amor, la deje vivir<sup>314</sup>. Tras esta canción, Basilius sale de entre los árboles y se presenta ante Cleophila, se arrodilla ante la amazona y la llama mujer celestial o diosa terrenal; a continuación le pide que no deje que su presencia sea odiosa para ella, ni que sus palabras tengan poco valor para sus oídos; el duque alude a su avanzada edad y le ruega que mire al que se ha conservado joven para servirla:

But still the cumbersome company of her two ill-matched lovers was a cruel bar unto it; till this morning that Basilius, having combed and tricked himself more curiously than any time forty winters before, did find her given over to her muses, which she did express in this song, to the great pleasure of the good old Basilius who retired himself behind a tree, while she with a most sweet voice did utter these passionate verses:

[...] Suffer not your own work to be despised of you, but look upon him with pity whose life serves for your praise' (100).

---

<sup>314</sup> A este respecto no debemos olvidar que, de acuerdo con Babb, "The Arcadian lovers exhibit conventional traits of melancholy" (BABB 1951: 158).

Otra de las referencias del segundo libro nos aproxima a estos seres. El duque promete perdonar a todos los habitantes de Phagona que alzaron las armas contra él y estos regresan a sus hogares, salvo una docena de ellos que huyen al bosque para debatir de qué forma ha de interpretarse el perdón del duque. El narrador apunta que hacen falta muchas palabras para describir los temores que los enamorados de Cleophila sintieron mientras ella luchaba y se debatía con los hombres de Phagona; tampoco hay palabras para describir su alegría cuando vieron que Cleophila estaba sana y salva. Mientras la abrazan y la felicitan por su bravura, una cítara mal tocada y acompañada por una voz ronca los hace a todos dirigir la mirada hacia el lugar de donde proviene semejante sonido:

But as they were in the midst of those unfeigned ceremonies, a gittern ill played on, accompanied with a hoarse voice (who seemed to sing maugre the muses, and to be merry in spite of fortune), made them look the way of the ill-noised song (116).

El que así canta no es otro que Dametas, que se muestra tan animado como si hubiese pasado por encima de las barrigas de todos sus enemigos, pues considera que la idea de permanecer escondido en su cueva había sido una elección sabia. En la obra se nos dice que Dametas canta tan mal que, pese a la inspiración de las Musas, su voz ronca y su cítara desafinada no logran iluminarlo.

Las referencias a las Musas continúan en el segundo conjunto de églogas. Tras la intervención de Philisides, Cleophila, viendo que ningún pastor sale al escenario, comienza a recitar unos versos con el deseo de que Philoclea escuche su voz. La amazona invoca a la musa y le pregunta qué le sucede a su pasión para quemar sus únicos secretos, pues no hay ninguna gloria en cantar su tristeza, tampoco hay consuelo en hablar sin recibir contestaciones y no hay sabiduría en revelar una herida si no se muestra su cura. Cleophila se dirige de nuevo a la musa diciéndole que si se inclina hacia el canto, que cante la caída de Tebas, las guerras de los centauros o la vida y muerte de Héctor; si, por el contrario, se inclina hacia el amor, le pide que relate el rapto de Europa, la muerte de Adonis, la red de Venus o el beso durmiente que la luna robó. Cleophila le dice a la musa que allá donde florecen los frutos de la angustia, la canción se torna la última voluntad, los sonidos son llantos y las palabras lamentos; el cantante es el tema de la canción y no hay oídos, ni ojos que puedan alegrarse con su canto, pues carece de fama y deleite. La musa dice, entonces, a Cleophila que comparte sus penas, ya que su asiento es el corazón ardiente de Cleophila y el aliento de la amazona es su

voz, además, la musa le dice que su amada es la autora de sus males y solo ella pueda enmendarlos, por lo que demanda su ayuda. Cleophila pide a la musa que cante una canción en la que diga que la vida es el amor y que el amor es la muerte; no debe ansiar la vida ni buscar la muerte, sino tan solo que su amada, que es su vida y su muerte, las considere:

My muse what ails this ardour  
To blaze my only secrets?  
Alas, it is no glory  
To sing my own decayed state.  
Alas, it is no comfort  
To speak without an answer.  
Alas, it is no wisdom  
To show the wound without cure.

My muse what ails this ardour?  
My eyes be dim, my limbs shake,  
My voice is hoarse, my throat scorched,  
My tongue to this my roof cleaves,  
My fancy amazed, my thoughts dulled,  
My heart doth ache, my life faints,  
My soul begins to take leave.  
So great a passion all feel,  
To think a sore so deadly  
I should so rashly rip up.

My muse what ails this ardour?  
If that to sing thou art bent,  
Go sing the fall of old Thebes,  
The wars of ugly centaurs,  
The life, the death of Hector,  
So may thy song be famous;  
Or if to love thou art bent,  
Recount the rape of Europe,

Adonis' end, Venus' net,  
The sleepy kiss the moon stale;  
So may thy song be pleasant.

My muse what ails this ardour  
To blaze my only secrets?  
Wherein do only flourish  
The sorry fruits of anguish,  
The song thereof a last will,  
The tunes be cries, the words plaints,  
The singer is the song's theme  
Wherein no ear can have joy,  
Nor eye receives due object,  
Ne pleasure here, ne fame got.

My muse what ails this ardour?  
'Alas', she saith, 'I am thine,  
So are thy pains my pains too.



Thy heated heart my seat is  
Wherein I burn, thy breath is  
My voice, too hot to keep in.  
Besides, lo here the author  
Of all thy harms; lo here she  
That only can redress thee,  
Of her I will demand help.'

My muse, I yield, my muse sing,  
But all thy song herein knit:  
The life we lead is all love,  
The love we hold is all death,  
Nor aught I crave to feed life,  
Nor aught I seek to shun death,  
But only that my goddess  
My life, my death, do count hers (143-144, vv. 1-57).

Las alusiones a las Musas siguen en el tercer libro. Dorus continúa diciendo a Cleophila que, dado que a menudo ha cansado a las musas con sus lamentos, va a suplir esas penas por un canto alegre. Dorus habla en sus versos del mercader, cuyas ganancias enseñan al mar el lugar en el que las rocas, agitadas por las olas, esperan cazar a los vientos, y que tan pronto como alcanza la bahía donde está el comercio, olvida el peligro y deja atrás sus penas. Dorus habla también del campesino, que teme que el sol abrasador y las nubes estropeen los frutos de su tierra, pero que, cuando llega la cosecha, y esta es fértil, se alegra de sus esfuerzos. Dorus habla, por último, de él mismo y explica que, en el peregrinaje de su mente afligida, donde encuentra tormentas, los suplicios lo persiguen y busca familiarizarse con el infierno, cuando el éxito llega, el peso de la tristeza se equilibra con la alegría encontrada. Tras estos versos, Cleophila opina que nunca imaginó que Cupido pudiese ser tan buen trovador como para enseñar a cantar a Dorus tan bien en tan poco tiempo:

[...] and since I have often tired the muses with the hideous tune of my doleful affects,  
I will now sauce those sorrows with some more pleasant exercises.'

[...]

'Truly', said Cleophila, 'among so many qualities as all ages have attributed to Cupid, I did never think him so good a minstrel that in such short space could make his scholar so musical as you be (150).

El tercer libro nos proporciona otra referencia, que corresponde al pasaje en que Cleophila, ataviada con sus mejores galas, abandona la cueva para cenar con los duques. El narrador compara la actitud de admiración de los duques hacia Cleophila con la que sentían los antiguos persas hacia el sol, que nunca dejaban de alabar al astro y, cuando sus rayos más brillaban, le ofrecían su fortuna. Cuando los ojos de Basilius y Gynecia se

encuentran con los de su amada, su devoción aumenta; los duques se comportan ante ella como esos amorosos padres cuyo hijo ha regresado de un largo viaje. Tras la cena, Basilius pide a Cleophila que interprete una canción; y ella lo hace:

But having made a light repast of the pleasant fruits of that country, interlarding their food with such manner of general discourses as lovers are wont to cover their passions in when respect of a third person keeps them from plainer particulars, at the earnest entreaty of Basilius, Cleophila (first saluting the muses with a bass viol hung hard by her) sent this ambassade in versified music to both her ill-requited lovers (191).

La amazona, dirigiendo su versos hacia los dos enamorados, comienza diciendo que la belleza tiene fuerza para atrapar la vista de los humanos; la vista embruja la imaginación; la imaginación trae consigo la pasión y la pasión, rebelde, sacude a la razón. Aunque la belleza ha contaminado su vista, su imaginación se ha infectado y su mente desfallece, el peso de la razón ha vencido a la pasión. Cleophila continúa diciendo en sus versos que, ahora que su dolor ha terminado y el tiempo le ha hecho sopesar su amor, todos sus pensamientos se han transformado y la sabiduría ha recuperado su trono de honor; y concluye sus versos diciendo que la belleza lleva a la mentira y el amor solo pertenece al propio amor.

Otra mención a las Musas viene en el poema de Philisides en las líneas finales del libro tercero. Philisides centra su poema en el pie de la amada, su espalda, sus hombros, y el color y el tamaño de sus brazos; llegando a afirmar que sus sufrimientos se renuevan cuando contempla sus manos:

But back unto her back, my muse,  
Where Leda's swan his feathers mews,  
Along whose ridge such bones are met,  
Like comfits round in marchpane set (210, vv. 109-112).

Luego, en el tercer conjunto de églogas, encontramos dos alusiones en la composición que Dicus hace en la boda de Lalus y Kala. La primera de estas referencias la vemos en la estrofa tercera. En sus versos Dicus le pide al cielo que los esposos permanezcan unidos para siempre, como el olmo y la vid, con cuyos abrazos quedan enroscados. Seguidamente, Dicus se dirige a las musas, que permiten el amor casto, y han enseñado a Lalus sus secretos, y les pide que brinden su pureza a los novios para que no haya vicio en su matrimonio y se mantenga limpio como las lilas:

Ye muses all which chaste affects allow,  
 And have to Lalus showed your secret skill,  
 To this chaste love your sacred favours bow,  
 And so to him and her your gifts distil,  
     That they all vice may kill;  
     And like to lilies pure  
 Do please all eyes, and spotless do endure;  
 Where, that all bliss may reign,  
 O Hymen long their coupled joys maintain (214, vv. 19-27).

En lo que concierne a las musas, creo conveniente indicar que, aunque Dicus las considere castas, estas deidades no eran vírgenes y sus poderes radicaban, principalmente, en inspirar y proteger toda forma de arte. Es decir, a mi entender, la petición de Dicus a las Musas no se corresponde con la función que estas cumplen en la mitología. La otra referencia viene en la estrofa final del epitalamio de Dicus, que nos presenta otra clara alusión a las Musas. Aquí Dicus se refiere al mal que los celos hacen al matrimonio y concluye sus versos diciendo que la tierra está embellecida con flores, el cielo se ha despejado, las musas conceden sus dones, las ninfas se unen a la vida, Pan cuida de los bebés, la virtud se mantiene firme en sus pensamientos, la lujuria de Cupido se ha ido, el hombre y la mujer son felices, sin orgullo que los oprima, sin ceder ante la lascivia y los celos:

The earth is decked with flow'rs, the heav'ns displayed,  
 Muses grant gifts, nymphs long and joined life,  
 Pan store of babes, virtue their thoughts well stayed,  
 Cupid's lust gone, and gone is bitter strife,  
     Happy man, happy wife.  
     No pride shall them oppress,  
     Nor yet shall yield to loathsome sluttishness,  
     And jealousy is slain;  
 For Hymen will their coupled joys maintain (216, vv. 91-99).

El cuarto grupo de églogas nos presenta cinco alusiones a las Musas. Las cuatro primeras se encuentran en la composición de Agelastus, que sigue a la larga intervención de Philisides. Agelastus comienza a sollozar, más que a cantar, un poema que es todo un lamento. Dado que el pastor se dirige hacia la muerte, Agelastus pide a las musas que lo ayuden entonando sus compungidos cantos. Estas divinidades se caracterizan, sobre todo, por su capacidad para inspirar toda clase de poesía, y por ello la petición de Agelastus y el hecho de que se haya dirigido a ellas es explicable:

Since that to death is gone the shepherd high

Who most the silly shepherd's pipe did prize,  
 Your doleful tunes sweet muses now apply.  
 And you, O trees (if any life there lies  
 In trees) now through your porous barks receive  
 The strange resound of these my causeful cries;  
 And let my breath upon your branches cleave,  
 My breath distinguished into words of woe,  
 That so I may signs of my sorrows leave.  
 But if among yourselves some one tree grow  
 That aptest is to figure misery,  
 Let it ambassade bear your griefs to show.  
 The weeping myrrh I think will not deny  
 Her help to this, this justest cause of plaint.  
 Your doleful tunes sweet muses now apply (299, vv. 1-15).

Esta línea final de la primera estrofa se va a repetir como estribillo en muchas de las que siguen. La última de las alusiones viene en la estrofa final, en el instante en el que Agelastus concluye sus versos pidiendo a la musa que deje de inspirarlo y le pide a la muerte que lo infecte con su dardo; finalmente, se despide del duque, a quien su grandeza lo ha hecho glorioso:

Cease muse, therefore; thy dart, O death, apply;  
 And farewell prince, whom goodness hath made glorious (303, vv. 141-142).

A estas referencias se unen las que Sidney trae en *The Lady of May* y en *Astrophil and Stella*. Interesan sobre todo estas últimas porque las Musas son, como se sabe, unas figuras que tradicionalmente, bien de forma colectiva o bien individual, las inspiradoras reales o míticas de todo artista, pero que en este poemario figuran con una precisión muy particular que tiene que ver con los puntos de vista de *Astrophil* en relación con la naturaleza y la autenticidad de la poesía, y que también está relacionado con la presencia del amor en la realidad de nuestro joven y enamorado escritor. De una parte vemos que las Musas muestran en estos poemas, al igual que buena parte de las figuras mitológicas que se citan, la característica subordinación o relegación que emana del proceso de divinización de la amada. Por ello, como se puede ver en el soneto 80, las musas habitan en la boca de *Stella*, que es el nuevo Parnaso, y de la que no salen palabras sino gracias celestiales. De otra parte tenemos que *Astrophil* entiende que las Musas clásicas son la inspiración de los poetas imitativos, aquellos que recrean una y otra vez motivos literarios trasnochados, carentes de toda viveza y de toda frescura. El

soneto 55, que constituye toda una declaración de principios sobre la naturaleza de la poesía, refleja estos argumentos:

Muses, I oft invoked your holy ayde,  
With choisest flowers my speech to engarland so;  
That it, despised in true but naked shew,  
Might winne some grace in your sweet skill arraid.  
And oft whole troupes of saddest words I staid,  
Striving abroad a foraging to go,  
Untill by your inspiring I might know,  
How their blacke banner might be best displaid.

En él vemos cómo la vida creativa de nuestro joven poeta, siempre desde su óptica particular, comprende dos etapas muy bien delimitadas: en primer lugar, la que precede a la llegada del verdadero amor y en la que sigue las mismas pautas imitativas que luego va a rechazar; y, en segundo lugar, la que se inicia a partir de su enamoramiento de Stella, en la que descubre la íntima e indisoluble relación que existe entre el amor y la poesía. Estos mismos argumentos, ampliados, se reflejan en el soneto 3. Este poema recoge las figuras retóricas y los tópicos más habituales de las creaciones del Renacimiento, así como algunas de las distintas técnicas de construcción literaria. En los versos 1-4 se describe claramente el uso del oxímoron, en los versos 10-11 se personifican las emociones, en los versos 7-8 se mencionan las églogas y la literatura pastoral y en los versos 5-6 se refiere al uso de la mitología. Astrophil hace este recorrido para rechazar todas estas posibilidades y para destacar una vez más que él se separa claramente de los poetas del momento porque su poesía no es mimética, ni vacía, ni empalagosamente erudita, sino que tiene toda la sinceridad y la fuerza de los sentimientos. Astrophil declara en este poema que tiene ahora una nueva Musa, que es Stella. Ella es la fuente, el origen y la razón de toda su poesía, que está lejos de ser un ejercicio imitativo, desprovisto de sentimientos, sino todo lo contrario, que nace del sentimiento personal del amor, que es lo que da sentido y validez a sus versos.

Let daintie wits crie on the Sisters nine,  
That bravely maskt, their fancies may be told.  
Some one his song in Jove, and Jove's strange tales attires,  
Broaded with buls and swans, powdred with golden raine.

Especial interés tiene la referencia que aquí se hace al uso indiscriminado y vacío de la mitología, que se ilustra con la historia de Júpiter y su irrefrenable

inclinación a las infidelidades, una inclinación que le hace pasar de una aventura amorosa a otra y emplear toda clase de subterfugios para disimularlas. Sus aventuras más sonadas son aquellas en las que llega a metamorfosearse para conseguir lo que desea. Logró a Leda, transformado en un cisne, y también hace suya a Dánae, para lo cual el dios de los dioses se convirtió en una finísima y bella lluvia de oro que cayó sobre el cuerpo de su presa. Otro tanto ocurre con Io, y estas aventuras se recuerdan de manera sintética en los versos 5-6.

### 7.3 LA VALENTÍA, LA EXPERIENCIA Y LA ASTUCIA

El punto 6.3 ya me permitió adentrarme en la valentía, al igual que en la grandeza, la fuerza y la violencia. Dije entonces que en un contexto en el que hay numerosas pruebas que superar era de entender la relevancia que tenían estos rasgos definitorios. Si bien, es ahora cuando a ello se le une la astucia. De hecho, hace que el individuo sea aún más apto para solventar cualquier vicisitud que se pueda presentar. Una actitud que se verá con claridad en los personajes que forman parte de este punto, ya que Sidney los va a situar cara a cara con la tensión que provoca su delicada misión, que respeta según el relato original, al tiempo que nos muestra que es consciente de que tiene la oportunidad de convertirlos a su antojo en paradigmas de lo que sea necesario para el efector moralizador que impera en la *Arcadia*. De ahí, en ocasiones, la casi mitificación de los héroes.

La valentía y la astucia encuentran un claro reflejo en los personajes que siguen, son los “personajes troyanos”<sup>315</sup>: Aquiles, Héctor, Néstor, Ulises, Eneas y Pirro. Al abordar a Aquiles voy a mencionar al propio Homero y la *Iliada*; muestra clara de que estamos en un cosmos en el que todas las piezas son importantes para su creador: Sidney. De ahí que llego hasta Néstor (como me pasó con Paris) gracias a Philisides; al

---

<sup>315</sup> La mitología aparece ya como contenido en la poesía y prosa del siglo XIII: en el anónimo *Libro de Alexandre* y en las obras históricas de Alfonso X, señaladamente en su *Grande e General Estoria*. El tema de Troya, que ya en estas obras estaba conspicuamente representado —es, sin lugar a dudas, el ciclo mítico más prestigioso y fecundo— ofrece su argumento a una serie de crónicas que se escalonan a lo largo de los siglos XIV y XV y que toman sus materiales bien de los relatos alfonsíes, o del *Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure* (poema francés de 1161, basado en el relato de Dares sobre Troya). A este respecto, de acuerdo con G. Highet, la importancia de la obra estriba en que “reintrodujo virtualmente la historia y la leyenda clásicas en la cultura europea; o mejor dicho, las difundió, sacándolas del mundo de los letrados. Su misión más importante fue conectar el mito grecorromano con los tiempos coetáneos. Las estratagemas, los sentimientos y los modales de los personajes de Benoît son, por supuesto los del siglo XII” (LÓPEZ 2007: 129). También se emplea como fuente la *Historia destructionis Troiae* de

tiempo que Musidorus me conduce hasta Ulises y su felicidad. Por tanto, entramos en estos personajes preparados, más bien acostumbrados, al enriquecimiento del autor y a los muchos casos en los que altera el icono; algo que es propio del Renacimiento. Y lo mismo nos pasa con las guerreras amazonas (ejemplificadas en Penthesilea), en el episodio del león de Nemea (historia relacionada con la valentía de Hércules), y en Yole (historia también relacionada con la valentía de Hércules).

### 7.3.1 Aquiles

La única referencia a este héroe<sup>316</sup> se encuentra en el cuarto libro. Pyrocles y Philoclea han pasado la noche juntos, y Dametas los ha encerrado en la habitación. Una vez que Pyrocles se levanta de la cama, lo primero de lo que se percata es de que su espada ha desaparecido. Ella le daba seguridad y lo armaba de coraje; tal y como apunta el narrador, la confianza en uno mismo es la base de la verdadera grandeza, y, de todos los héroes griegos, Homero consideraba a Aquiles el mejor armado:

But being up, the first ill handsel he had of the ill case wherein he was was the seeing himself deprived of his sword, from which he had never separated himself in any occasion, and even that night, first by the duke's bed, and then there, had laid it as he thought safe, putting great part of the trust of his well doing in his own courage, so armed. For, indeed, the confidence in oneself is the chief nurse of true magnanimity; which confidence notwithstanding doth not leave the care of necessary furnitures for it, and therefore of all the Grecians Homer doth ever make Achilles the best armed (251).

En este punto, hay que indicar que Aquiles es uno de los héroes más famosos de la guerra de Troya. Sus grandes dotes como luchador y la fama que conquistó con su rapidez lo hicieron enfrentarse a Agamenón y a dar muerte a Cicno, un hijo de Poseidón, a la amazona Penthesilea, de la que después se enamoró, y a Memnón, el hijo de Aurora; también conquistó numerosas ciudades y fue protagonista de infinidad de luchas de las que siempre salió victorioso. Quiero recordar que es famosa la cólera de Aquiles, que constituye el tema inicial de la *Ilíada*; por su carácter belicoso, este héroe es la imagen del ímpetu y la bravura espontánea. Al décimo año de la guerra, Aquiles

---

Guido de Columnis (prosicación latina del *Roman de Troie*, de 1287), o de los propios relatos latinos tardoantiguos de Dictis y Dares sobre la guerra de Troya (LÓPEZ 2007: 6).

<sup>316</sup> Referencias de Aquiles las trae Spenser en *The Faerie Queene*, 3. 2. 25; *Virgil's Gnat*, 526; *The Ruines of Time*, 428-434; *Muiopotmos*, 63-64; y *An Hymne in Honour of Love*, 233. Kyd lo menciona en *The Spanish Tragedy*, I, 1; y Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera parte*, II, 1; *Tamburlaine. Segunda parte*, III, 5; *Edward II*, I, 4; *Doctor Faustus*, V, 1. También viene en *Love's Labour's Lost*, V,

fue humillado por Agamenón y abandonó la lucha hasta que la muerte de su mejor amigo Patroclo a manos de Héctor lo devolvió al campo de batalla. Aquiles fue herido mortalmente en el talón por Paris, quien le lanzó una flecha, aunque hay otras versiones que explican que la flecha fue dirigida por Apolo. En relación a esto quiero destacar que Hopkins asegura que en la obra de Ovidio está despojado del áurea de héroe homérico, pero el tratamiento del poeta también permite al lector un cierto deleite divertido en la ingenuidad juvenil del dios, y en las situaciones indignas en las que se encuentra, particularmente sus intentos exasperados para derrotar al invulnerable Cygnus<sup>317</sup>.

### 7.3.2 Héctor

La única referencia a Héctor<sup>318</sup> se halla en el segundo grupo de églogas. Nos encontramos en el momento en el que Cleophila, tras los versos de Philisides, comienza a recitar. Y es en este preciso instante, cuando se dirige a la musa y le dice que si se inclina al canto, que cante la caída de Tebas, las guerras de los centauros o la vida y muerte de Héctor. Pero, si, por el contrario, se inclina al amor, le pide que relate el rapto de Europa, la muerte de Adonis, la red de Venus o el beso que la luna robó:

My muse what ails this ardour?  
 If that to sing thou art bent,  
 Go sing the fall of old Thebes,  
 The wars of ugly centaurs,  
 The life, the death of Hector,  
 So may thy song be famous;  
 Or if to love thou art bent,  
 Recount the rape of Europe,

Adonis' end, Venus' net,  
 The sleepy kiss the moon stale;  
 So may thy song be pleasant (143, vv. 19-29).

2; y *Henry VI. Segunda parte*, V, 1; y numerosas referencias en *Troilus and Cressida*. Véase SAWTELLE 1896: 13; WHITMAN 1918:1; ROOT 1903: 29-30; y LOTSPEICH 1932: 31.

<sup>317</sup> HOPKINS 1990: 167-190. En el caso de Spenser, y en concreto en su *Faerie Queene* (3.2.25), vemos una referencia a la famosa armadura de Aquiles que, de acuerdo con la *Ilíada*, fue hecha por Vulcano a petición de Tetis (SAWTELLE 1896: 13).

<sup>318</sup> Referencias de Héctor vienen en *The Faerie Queene*, 2.9.45; *Virgil's Gnat*, 503-504, 512-523, 526-528; y *The Ruines of Rome*, 14. Kyd las trae en *The Spanish Tragedy*, I, 1; III, 2; y Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Segunda Parte*, III, 5; y en *Dido, Queen of Carthage*, I, 1. También vienen en *Love's Labour's Lost*, V, 2; *The Merry Wives of Windsor*, I, 3, 12, y II, 3, 35; *Much Ado about Nothing*, II, 3, 196; *Antony and Cleopatra*, IV, 8, 7; *Coriolanus*, I, 3, 44, y I, 8, 11; *Titus Andronicus*, IV, 1, 88; *Henry VI. Primera parte*, II, 3, 20; *Henry VI. Tercera parte*, II, 1, 51, y IV, 8, 25; *Troilus and Cressida*, passim; y *The Rape of Lucrece*, 1430, 1486. En Jonson las vemos en *The Poetaster*, IV, 1, 145. Véase LOTSPEICH 1932: 67; SAWTELLE 1896: 60; ROOT 1903: 69; WHITMAN 1918: 115; y WHEELER 1938: 111.



Entiendo que la presencia de Héctor aquí se justifica porque era el hijo mayor del rey de Troya Príamo y de Hécuba, y hermano de Paris y de los gemelos Casandra y Héleno, entre muchos otros. Héctor estaba casado con Andrómana, hija de un rey de Misia, de quien tuvo un hijo llamado Escamandrio, posteriormente apodado por los troyanos Astianacte, “señor de la ciudad”. Me parece oportuno afirmar que, como héroe troyano, Héctor desempeñó un papel decisivo en la Guerra de Troya, principalmente, una vez que Aquiles se retiró del combate por una disputa con Agamenón. Con Héctor al frente, los troyanos estuvieron a punto de prender las naves de los griegos, pero, en el último momento, Patroclo acudió a remediar el desastre y Héctor, con la ayuda de Apolo, le dio muerte. Enterado de la pérdida de su mejor amigo Patroclo, Aquiles regresó al campo de batalla con intención de vengar su muerte. Héctor huyó de Aquiles y, después de haber dado tres vueltas alrededor de las murallas de la ciudad el uno tras el otro, Zeus sopesó la muerte de ambos héroes, y la balanza se inclinó a favor de la muerte de Héctor. En el primer combate cuerpo a cuerpo, ambos héroes perdieron las armas; Apolo abandonó a su protegido Héctor, pero la diosa Atenea se mostró benévola con Aquiles y le devolvió su lanza, por lo que Héctor no tardó en caer a manos de su rival. Tras despojar el cadáver de Héctor, Aquiles lo ató a la parte trasera de su carro y dio tres vueltas alrededor de la pira funeraria de Patroclo. Finalmente, la visita de Príamo, el padre de Héctor, lo conmovió y Aquiles consintió entregar el cadáver del troyano, al tiempo que declaró una tregua de doce días para que se celebrasen sus funerales.

### 7.3.3 Néstor

La única referencia a Néstor<sup>319</sup> se encuentra en la cuarta égloga. Philisides prosigue con su elegía y se pregunta si su amada, al contemplar sus ojos llenos de lágrimas, no siente remordimiento, y si al observar los ojos que ahora se inclinan a la pena, y a quienes el papel y la tinta revelan, no siente compasión o el deseo de una respuesta. Pero Philisides sabe que eso es imposible, aunque viviese más años que Néstor, y más aún que la corona de un rey:

Ah, that, that do I not conceive, though that to me lief were  
more than Nestor's years, more than a king's diadem (297, vv. 19-20).

<sup>319</sup> Spenser cita esta figura mitológica en *The Faerie Queene*, 2.9.48, 57. También la vemos en *The Merchant of Venice*, I, 1; *Love's Labour's Lost*, IV, 3; *Henry VI. Primera parte*, II, 5; *Henry VI. Tercera parte*, III, 2; y *Troilus and Cressida*. En Jonson viene en *Volpone*, III, 6, 253; *The New Inn*, I, 1, 313, 325. Véase LOTSPEICH 1932: 91; WHITMAN 1918: 167; ROOT 1903: 91-92; y WHEELER 1938: 152.

Néstor, el anciano rey de Pilos, era el más pequeño de los hijos de Neleo y de Cloros, hija de Níobe. Cuando, siendo Néstor un niño, su padre se negó a purificar a Hércules, el héroe atacó la ciudad de Pilos, de la que Neleo era entonces rey, y mató a Neleo y a once de sus hijos; Néstor, que estaba en Gerenia, se salvó y los dioses le concedieron los años de vida que no pudieron tener sus hermanos. No es de extrañar, en consecuencia, que Philisides lo cite como ejemplo de una vida muy extensa. Pese a su avanzada edad, Néstor participó en la Guerra de Troya como consejero y conciliador en las disputas entre los demás héroes; fue él quien aconsejó que, entre Áyax y Odiseo, se llevase las armas de Aquiles aquel de los dos a quien los troyanos temiesen más.

#### 7.3.4 Ulises

La única referencia a Ulises<sup>320</sup> se encuentra en el tercer libro, en la escapada de Musidorus y Pamela. Ella le dice a Musidorus que, ahora que su amor por ella la ha conducido a huir con él, oponiéndose a las leyes de la razón y cediéndole su vida y su honor, espera que él duplique sus cuidados hacia ella y que no pierda su honestidad; le pide que la ame sin mancillar su virtud, que no recurra a una conquista injusta para hacerla suya y que la alegría de ambos no deshonor la conciencia; le dice, también, que no permita que el arrepentimiento se lleve la consideración de su mutua felicidad: Musidorus debe comportarse de forma honesta hasta el día en que ella sea su esposa. Pamela concluye diciéndole que, si ha elegido bien, no tendrá ninguna duda, porque las acciones de su amada determinarán si, siguiéndolo, ella ha actuado de manera virtuosa o vergonzosa. Con estas palabras de Pamela, Musidorus se siente tan feliz como Ulises cuando robó el Paladio, imaginándose que era la única reliquia de la seguridad de Troya. Tomando la mano de Pamela y besándola repetidamente, Musidorus le responde que los dioses harán que su amada juzgue con sus propios ojos lo que él es; su mente está comprometida con ella y la felicidad de su amada lo alegra más que la suya:

Musidorus (that had more abundance of joy in his heart than Ulysses had what time with his own industry he stole the fatal Palladium, imagined to be the only relic of Troy's safety), taking Pamela's hand, and many times kissing it, 'What I am,' said

<sup>320</sup> Spenser trae referencias de esta figura mitológica en *The Faerie Queene*, 1.3.21; *Amoretti*, 23; y *Virgil's Gnat* 193-196, 429-432, 531-544. Marlowe lo menciona en *Dido, Queen of Carthage*, I, 1 y 2. Numerosas referencias en *Troilus and Cressida*, y otras en *Henry VI. Tercera parte*, III, 2, IV, 2; *Coriolanus*, I, 3; y *The Rape of Lucrece*, 1394, 1399. Véase LOTSPEICH 1932: 114; SAWTELLE 1896: 118; ROOT 1903: 113-114; y WHITMAN 1918: 248.

he, 'the gods, I hope, will shortly make your own eyes judges; and of my mind towards you, the mean time shall be my pledge unto you (173).

Como se sabe, Ulises ocupó un papel muy destacado en la Guerra de Troya, en la que se comporta como un guerrero valiente que vence, sobre todo, por su astucia más que por su fuerza. Tuvo la idea de construir el famoso caballo de madera en cuyo interior se ocultaron treinta troyanos que aseguraron la caída de la ciudad. El episodio de la *Arcadia* al que el narrador se refiere es aquel en el que el héroe, en compañía de Diomedes, entra en Troya disfrazado de mendigo y consigue robar el Paladio, imagen de Atenea, la diosa que protegía continuamente a Ulises, que aseguraba la inexpugnabilidad de la ciudad en tanto ella estuviese dentro. Dado que los griegos suponían que el Paladio era un requisito indispensable para conquistar Troya, Ulises consideró haber tenido éxito en su cometido. Sin embargo, diversas leyendas aluden a que el héroe no se llevó consigo la estatua verdadera, sino una copia. Precisamente por esto, el narrador comenta que Ulises robó el Paladio pensando que era la única garantía de la seguridad de Troya. Musidorus es comparado con el héroe mitológico cuando el narrador explica que su felicidad por las palabras de Pamela era superior a la de Ulises en el momento de robar el Paladio. Es posible que el narrador quiera contrastar la felicidad verdadera de Musidorus con la alegría ilusoria de Ulises. De igual forma otros autores transgredían las fuentes mitológicas para introducir nuevos símbolos. Tal es el caso, por ejemplo, de Calderón. Este sitúa el mito dentro de la propia acción dramática<sup>321</sup> y, no solo cambia el desenlace de un relato homérico, quizás con el ánimo de ofrecer una doble perspectiva acerca de la mujer, sino que muestra una forma positiva de entender el feminismo<sup>322</sup>. Así de “sencillo” podía resultar.

### 7.3.5 Eneas

Hijo de Venus, Eneas fue un héroe destinado a convertirse en rey de los troyanos, según el vaticinio expresado por su madre al unirse a Anquises. Se incorporó al ejército, luchando con arrojo en la defensa de la ciudad. Tras muchas vicisitudes, Eneas se hace a la mar rumbo a Occidente, en busca de un país en el que poder establecerse. La primera referencia a Eneas<sup>323</sup> se encuentra en el segundo libro. Se trata del momento en el que

---

<sup>321</sup> COLÓN 2002: 149.

<sup>322</sup> COLÓN 2002: 142.

<sup>323</sup> Sannazaro menciona a Eneas en la prosa 10 (1982: 111). Otro tanto hace Spenser en *The Faerie Queene*, 3. 9. 40-43, 3. 9. 41. 1, 3. 9. 42; en *Hymn in Honor of Love*, 232; y en las dos versiones de *The*

Philoclea admite ante Pyrocles todo lo que lo quiere, el príncipe le entrega a su amada unas joyas de valor inestimable como prueba de su amor y su riqueza y ambos se prometen matrimonio. Tras esto vemos a Gynecia quien, celosa de que ambas jóvenes estén juntas, ordena a su marido que las separe, también se dirige a los celos y les pregunta cómo es posible que hayan podido apoderarse del corazón de una mujer madura, pero bella, sabia y virtuosa como ella. Los triunfos de su hija suponen su destrucción; la bendición de una madre se convierte en la maldición de una competidora y la cara de Philoclea le resulta más horrible que la de la propia muerte. Poseída por estos demonios de amor y celos, Gynecia se deshace de su marido y declara la guerra a todas las fuerzas de la tierra y el cielo; no obstante, el fuego que la consume le impide expresarse con muchas palabras, así que corre hacia el lugar en el que piensa que se encuentran su hija y Cleophila, y es comparada a las troyanas que quemaron los barcos de Eneas:

Possessed with these devils of love and jealousy, the great and wretched lady Gynecia had rid herself from her tedious husband (who thought now he might freely give her leave to go, hoping his daughter by that time had performed his message) and, as soon as she was alone, with looks strangely cast about her, she began to denounce war to all the works of earth and powers of heaven. But the envenomed heat which lay within her gave her not scope for many words, but (with as much rageful haste as the Trojan women went to burn Aeneas's ships) she ran headlongly towards the place where she guessed her daughter and Cleophila might be together (107-108).

Cuando el héroe llega a Sicilia, se celebran juegos fúnebres en honor de Anquises y, durante ellos, Juno envía a Iris, que se convierte en una de las ancianas que estaban en la playa. Iris exhorta a las demás troyanas a que se establezcan allí para descansar y, diciendo esto, lanza una antorcha para prender fuego a las naves. Todas la imitan y se forma una gran humareda. Eneas ruega a Júpiter que lo ayude y el dios envía una tormenta que consigue apagar el fuego. Entiendo especialmente interesante el hecho de que la rabia de Gynecia cuando se dirige en busca de Cleophila y Philoclea sea comparada en la obra con la de las troyanas que, con sus antorchas, van a quemar la flota de Eneas. Y ello porque este fuego en la obra es, en mi opinión, una metáfora de la

---

*Visions of Bellay*. Otras referencias las trae Marlowe en *Tamburlaine. Primera Parte*, V, 2; y en *Dido, Queen of Carthage*. También vienen en *The Tempest*, II, 1; *Titus Andronicus*, II, 3, III, 2, y V, 3; *A Midsummer Night's Dream*, I, 1; *Hamlet*, II, 2; *Henry VI, Segunda Parte*, V, 2; *Julius Caesar*, I, 2; *Antony and Cleopatra*, IV, 14; y *Cymbeline*, III, 4. En Jonson vienen en *The New Inn*, I, 1, 325; *The Hue and Cry after Cupid*, 94n, 95; *The Masque of Queens* 133n, 140; y *Epigrams*, 228, 232. Véase LOTSPEICH 1932: 33-34; SAWTELLE 1896: 17; ROOT 1903: 33; WHITMAN 1918: 3; y WHEELER 1938: 39-40.

pasión. Gynecia, más que a prender fuego, va a intentar apagarlo, pues su hija y su amada se han confesado su amor y se encuentran una en brazos de la otra.

Volvemos a ver a Eneas en el tercer libro. Pyrocles escucha las acusaciones que su amada dirige hacia él. Lo acusa de ingratitud, pero admira su virtud y le pide a los cielos que el daño que le ha hecho su amado borre su amor o que su amor pueda olvidar el daño. Pyrocles, tras escuchar las acusaciones, se decide a redimir su culpa, arrastrado por la misma pasión contradictoria con la que Eolo envió los vientos a los supervivientes de la guerra de Troya, guiados por el valiente Eneas:

And therefore (blown up and down with as many contrary passions as Aeolus sent out winds upon the Trojan relics guided upon the sea by the valiant Aeneas) he went into her chamber; and with such a pace as reverent fear doth teach he came to her bed side, where kneeling down, and having prepared a long oration for her, his eyes were so filled with her sight that, as if they would have robbed all their fellows of their services, both his heart fainted and his tongue failed, in such sort that he could not bring forth one word, but referred her understanding to his eyes' language (204).

Curiosamente, nos encontramos con que Sidney deja a un lado a Dido, relega la historia de Dido y Eneas o la reduce a ejemplos que he detallado en este apartado. Sin embargo, no está de más dedicar unas líneas a la fundadora y pionera reina de Cartago que tiene una especial presencia en las letras inglesas del momento. En este sentido, conviene aclarar, sobre todo si prestamos atención a la literatura española del Siglo de Oro, que la imagen que se nos proporciona de Dido oscila entre el modelo virgiliano de la enamorada y desdichada heroína, que un cruel Eneas engaña y abandona, y el otro, vinculado a una tradición más antigua, de la mujer honesta y casta, viuda ejemplar. Si este ha encontrado acogida favorable, especialmente en los teatros, los poetas, en cambio, revelan sentir mayor inclinación hacia el dramático episodio del libro cuarto de la *Eneida*, sin olvidar la versión de la leyenda difundida por las *Heroidas* de Ovidio que recoge la famosa carta de Dido, inspiradora de muchas composiciones<sup>324</sup>. De ahí que, cuando se recurría a la reina cartaginesa como personaje central de una composición poética, resultaban más atractivos sus amores desgraciados con el desalmado Eneas, aunque fueran ficticios<sup>325</sup>. Una relevancia de la que Chaucer es consciente ya que en *The House of Fame* pudo haber sugerido la colocación del nombre de Eneas entre el de los héroes que decoran el lugar<sup>326</sup>.

---

<sup>324</sup> COLÓN 2002: 3.

<sup>325</sup> GONZÁLEZ 1988: 53-54.

<sup>326</sup> WHEELER 1938: 40.

A estas referencias se unen las que Sidney trae de Eneas en *A Defence of Poetry* y en *The Lady of May*, en la intervención inicial de Rombus.

### 7.3.6 Pirro

Solamente encontramos una referencia de Pirro en el primer libro<sup>327</sup>. Basilius se presenta y Cleophila hace lo mismo, pero se muestra como una amazona, sobrina de Senicia, reina de las amazonas y descendiente de Penthesilea:

Cleophila (who had from the beginning suspected it should be he, but would not seem she did so, to keep her majesty the better), making some reverence unto him, 'Mighty prince,' said she, 'let my not knowing of you serve for the excuse of my boldness, and the little reverence I do you, impute it to the manner of my country, which is the invincible land of the Amazons, myself niece to Senicia, queen thereof, lineally descended of the famous Penthesilea, slain before Troy by the bloody hand of Pyrrhus (33).

Pirro, hijo de Aquiles y Deidamía, fue así llamado en alusión al color de su pelo que, como el de su padre, era rubio. Este nombre fue luego sustituido por el de Neoptólemo, que hacía referencia a la corta edad con que partió para la guerra de Troya. Tras la muerte de Aquiles, los griegos supieron por Héleno que la presencia de Neoptólemo era imprescindible para la toma de Troya, por lo que el joven se incorporó, consiguiendo grandes victorias. Una vez tomada la ciudad, Neoptólemo mató a Príamo y degolló a Políxena sobre la tumba de Aquiles. En reconocimiento a su valor, además de muchos tesoros, le fue entregada la viuda de Héctor, Andrómaca, con quien tuvo tres hijos. Neoptólemo no regresó a Esciros, sino que se instaló en Ftia junto a su abuelo Peleo. Pronto se casó con Hermione, hija de Menelao y de Helena de Troya, con quien no conseguía tener hijos. A fin de averiguar la causa de la esterilidad de su matrimonio, Neoptólemo acudió al oráculo de Delfos y sacrificó una serie de bueyes con cuya carne, según era la costumbre, pretendían quedarse los servidores del templo. Neoptólemo desconocía esta tradición y trató de impedirlo por la fuerza, muriendo de una puñalada.

Creo oportuno aclarar que, en su relato, Cleophila comete un error al admitir que fue Pirro, y no Aquiles, quien dio muerte a Penthesilea. A mi entender, podemos interpretar esta equivocación como un fallo del propio autor, o como un desliz de

---

<sup>327</sup> Una referencia de Pirro viene en *The Faerie Queene*, 2.3.31. Marlowe lo menciona en *Dido, Queen of Carthage*, II, 2. También lo vemos en *Troilus and Cressida*, III, 3; *Hamlet*, II, 2; y *The Rape of Lucrece*, 1448. Véase LOTSPEICH 1932: 99, 104; ROOT 1903: 104; y WHITMAN 1918: 196.

Cleophila que, no siendo realmente una amazona, puede haber confundido datos y adjudicar la muerte de Pentesilea a un héroe equivocado.

### 7.3.7 Amazonas

Las amazonas eran un pueblo de mujeres guerreras descendientes de Ares, dios de la guerra, y de la ninfa Harmonía. Su reino estaba situado a las orillas del Termodonte y se gobernaban sin la intervención de hombres, con una reina al frente. Se unían una vez al año con hombres extranjeros para perpetuar la especie, pero solo conservaban los hijos de sexo femenino, dando muerte a los varones. Al ser un pueblo muy guerrero, las amazonas sentían especial preferencia hacia la diosa Ártemis y se las solía representar portando una lanza, un arco y un escudo. Las primeras referencias a las amazonas<sup>328</sup> que aparecen en la obra se encuentran en el primer libro, más concretamente en el diálogo que sostienen Pyrocles y Musidorus en Mantinea. Convencido de la imposibilidad de pedir la mano de Philoclea al duque, Pyrocles decide hacerse pasar por una amazona<sup>329</sup> en busca de esposo para poder acceder al retiro de su amada. Tiene el disfraz preparado y una vez en él, siendo un príncipe joven y apuesto, su rostro no desvelará la identidad verdadera:

I am resolved, because all direct ways are barred me of opening my suit to the duke, to take upon me the estate of an Amazon lady going about the world to practise feats of chivalry and to seek myself a worthy husband (16).

En este sentido, debo aclarar que esta última condición atribuida por el propio Pyrocles no tiene cabida en el mito griego, pues las amazonas rechazaban por completo la figura del hombre y se constituían como un pueblo enteramente ajeno a la intervención del sexo masculino, con la única excepción de la procreación. En mi opinión, es posible que la idea de Pyrocles parta de la fantasía de su mente enamorada, lo cual vendría a corroborar la idea que Musidorus tiene de los enamorados como

<sup>328</sup> Sobre la presencia de las amazonas en Sidney véase WRIGHT 1940. Spenser, por su parte, trae referencias de las amazonas en *The Faerie Queene*, 4.7.22, 4.11,21 y 5.4.21s. Para Shakespeare véase *King John*, V, 2; *A Midsummer Night's Dream*, II, 1; *Henry VI. Primera parte*, I, 2; *Henry VI. Tercera parte*, IV, 1; y *Timon of Athens*, I, 2. En Jonson viene en *Epicoene*, III, 3, 396, 477; y *The Masque of Queens*, 132. Véase WHEELER 1938: 42; LOTSPEICH 1932: 36; ROOT 1903: 37; WHITMAN 1918: 7; y SAWTELLE 1896: 18-19.

<sup>329</sup> Sobre esto, véase L. WOODBRIDGE 1984: 158-59.

“fantastical mind-infected people”<sup>330</sup>. Pyrocles confía en que la suerte esté de su parte; en su transformación, tomará el nombre de Cleophila, que es un anagrama de Philoclea. Musidorus, habiendo escuchado con suma atención a su primo y percatándose de la determinación de su amor, le pregunta cómo es posible que Pyrocles, el príncipe más virtuoso del mundo, se convierta en una amazona: “Or is it, indeed, some Amazon Cleophila that hath counterfeited the face of my friend in this sort to vex me?” (17). Le pide que intente observarse por un momento desde fuera para que recapacite sobre la decisión que ha tomado, que reflexione sobre la pérdida de tiempo que este plan va a suponer para su educación, argumentando que su decisión le hará perder la fama de hombre de honor que ha alcanzado. De acuerdo con Musidorus, el modo de actuar de Pyrocles es contra natura, pues para un hombre, recurriendo a una conocida frase de Platón, “the resonable part of our soul is to have absolute commandment”. En el discurso que le dirige Musidorus a Pyrocles, se continúa con referencias sobre las amazonas:

And this effeminate love of a woman doth so womanize a man that, if you yield to it, it will not only make you a famous Amazon, but a launder, a distaff-spinner, or whatsoever other vile occupation their idle heads can imagine and their weak hands perform. Therefore, to trouble you no longer with my tedious but loving words, if either you remember what you are, what you have been, or what you must be; if you consider what it is that moves you, or for what kind of creature you are moved, you shall find the cause so small, the effects so dangerous, yourself so unworthy to run into the one or to be driven by the other, that I doubt not I shall quickly have occasion rather to praise you for having conquered it than to give you any further counsel how to do it (18-19).

A continuación, dentro de los diálogos que intercambian ambos príncipes en el libro primero, volvemos a ver de nuevo estas mujeres mitológicas, en este caso en palabras de Pyrocles. Musidorus opina que si Pyrocles recapacita sobre su plan, sobre la naturaleza de su amor y la mujer por la que va a arriesgar su vida y su reputación, se dará cuenta de que no merece la pena. Pero, con un profundo respeto, Pyrocles le contesta y advierte que no ha alcanzado aún la sabiduría necesaria que le permita referirse a la mujer que ama en los términos empleados por su primo:

And, for example, even this estate of Amazons, which I now for my greatest honour do seek to counterfeit, doth well witness that, if generally the sweetness of their disposition did not make them see the vainness of these things which we account

---

<sup>330</sup> STILLMAN 1984 muestra que Sidney es ambivalente en lo que concierne a las herramientas imaginativas que Pyrocles y Musidorus usan para persuadir a sus amantes.



glorious, they neither want valour of mind, nor yet doth their fairness take away their force. And truly, we men and praisers of men should remember that, if we have such excellencies, it is reason to think them excellent creatures of whom we are, since a kite never brought forth a good flying hawk. But to tell you true, I do both disdain to use any more words of such a subject which is so praised in itself as it needs no praisers; and withal fear lest my conceit (not able to reach unto them) bring forth words which for their unworthiness may be a disgrace to them I so inwardly honour. Let this suffice: that they are capable of virtue. And virtue, you yourself say, is to be loved; and I, too, truly. But this I willingly confess: that it likes me much better when I find virtue in a fair lodging than when I am bound to seek it in an ill-favoured creature, like a pearl in a dunghill.' (19)

En efecto, y creo conveniente resaltarlo, Pyrocles lleva a cabo una elaborada defensa del sexo femenino cuando considera que la mujer está dotada de las mismas virtudes que el hombre y que él mismo nació del vientre de una mujer. Es más, en esta ocasión, a mi entender, la imagen que ofrece de las amazonas se corresponde plenamente con el mito, pues eran mujeres bellas de carácter belicoso e instruidas en el arte de la guerra. En cierto modo, Pyrocles defiende a la mujer como lo habría hecho una amazona; su mente está en consonancia con el parecer de estas guerreras. Pyrocles concluye su discurso sobre la mujer con un razonamiento que me atrevo a definir como lógico y conciso: puesto que la mujer puede ser tan virtuosa como el hombre y la virtud ha de ser amada, él ama a Philoclea.

La mención a las amazonas se mantiene en el primer libro, cuando se describe la vestimenta de Pyrocles. Los dos príncipes parten hacia el lugar donde se encuentra la ropa de amazona que Pyrocles ha preparado y Musidorus lo ayuda a vestirse. El resultado no puede ser mejor:

And to begin with his head, thus was he dressed: his hair (which the young men of Greece ware very long, accounting them most beautiful that had that in fairest quantity) lay upon the upper part of his forehead in locks, some curled and some, as it were, forgotten, with such a careless care, and with an art so hiding art, that he seemed he would lay them for a paragon whether nature simply, or nature helped by cunning, be the more excellent. The rest whereof was drawn into a coronet of gold, richly set with pearls, and so joined all over with gold wires, and covered with feathers of divers colours, that it was not unlike to a helmet, such a glittering show it bare, and so bravely it was held up from the head. Upon his body he ware a kind of doublet of sky-colour satin, so plated over with plates of massy gold that he seemed armed in it; his sleeves of the same, instead of plates, was covered with purled lace. And such was the nether part of his garment; but that made so full of stuff, and cut after such a fashion that, though the length fell under his ankles, yet in his going one might well perceive the small of the leg which, with the foot, was covered with a little short pair of crimson velvet buskins, in some places open (as the ancient manner was) to show the fairness of the skin. Over all this he ware a certain mantle of like stuff, made in such manner that, coming under his right arm, and covering most part of that side, it touched not the left side but upon the top

of the shoulder where the two ends met, and were fastened together with a very rich jewel, the device whereof was this: an eagle covered with the feathers of a dove, and yet lying under another dove, in such sort as it seemed the dove preyed upon the eagle, the eagle casting up such a look as though the state he was in liked him, though the pain grieved him. Upon the same side, upon his thigh he wore a sword (such as we now call scimitars), the pommel whereof was so richly set with precious stones as they were sufficient testimony it could be no mean personage that bare it. Such was this Amazon's attire: and thus did Pyrocles become Cleophila (24-25).

Como se puede ver, aquí se describe con detenimiento la apariencia femenina de Pyrocles: la disposición de sus cabellos, que, siendo largos y en abundancia, le dan un aspecto natural y están adornados con plumas y una corona de oro y perlas; su cuerpo, protegido por un jubón de satén y mangas de encaje; el calzado, que deja al descubierto una parte del pie, y una capa cuyos extremos están unidos con un valioso broche. Este broche representa a un águila cubierto con las plumas de una paloma que yace bajo otra paloma, dando la impresión de que la paloma se alimenta del águila pero que este no se queja aunque el dolor lo penetre. A este respecto, no me cabe duda de que el motivo descrito en este broche es una apología de los dos amantes; el águila representa a Pyrocles y la paloma a Philoclea<sup>331</sup>.

También hay que tener en cuenta a este respecto que, en la mayoría de las representaciones pictóricas de las amazonas, estas cubren su cabeza con un casco. Encuentro, por tanto, en la obra de Sidney, una variación significativa del atuendo de este mito, acaso porque Sidney quería dotar de mayor atractivo a Cleophila dejando al descubierto sus cabellos. Con lo que el autor enriquece y altera el icono, que es algo propio del Renacimiento<sup>332</sup>.

El narrador continúa con la descripción del atuendo de amazona de Pyrocles, que se completa con una espada cuyo mango está recubierto de piedras preciosas, dando, así, distinción a su portador. El arma con la que Cleophila complementa su disfraz está adaptada al contexto histórico de la obra; en lugar del arco, la lanza o el escudo que caracteriza a las amazonas en el mito, Cleophila lleva una espada. Pyrocles se transforma en Cleophila. El narrador, que primeramente nos ha advertido del cambio físico del personaje, nos previene, seguidamente, de su cambio de nombre con ánimo de no confundir al lector. Este cambio representativo de Pyrocles a Cleophila denota, al mismo tiempo, la participación del propio narrador en la obra; llamando Cleophila a

---

<sup>331</sup> En palabras de M. A. ROSE 1964, los argumentos iniciales contra la conducta de Pyrocles reflejan los propios puntos de vista de Sidney.

Pyrocles, contribuye a su transformación en amazona y se muestra de su parte. El narrador es, a mi entender, cómplice de esta transformación y la comparte con la audiencia, que está constituida por un grupo de damas a las que se dirige en determinadas ocasiones. Cleophila solo espera de su belleza que le sirva para alcanzar su meta, y tacha de blasfemia la opinión de Musidorus de que su primo posea mayor belleza que Philoclea. La amada es elevada a un plano celestial mediante la descripción del enamorado como un astrónomo. Ambos príncipes se dirigen después al retiro del duque. A petición de su primo, Musidorus se esconde tras una arboleda con el fin de ver actuar a Cleophila una vez que la amada aparezca. Musidorus no cree en el éxito del plan ideado por su primo, pero no por ello va a dejar de ayudarlo.

Luego, se habla de la tierra de las amazonas, en el momento en el que Basilius se presenta y Cleophila se presenta como una amazona, sobrina de Senicia, reina de las amazonas y descendiente de Penthesilea, quien fue asesinada durante la guerra de Troya a manos de Pirro:

Cleophila (who had from the beginning suspected it should be he, but would not seem she did so, to keep her majesty the better), making some reverence unto him, 'Mighty prince,' said she, 'let my not knowing of you serve for the excuse of my boldness, and the little reverence I do you, impute it to the manner of my country, which is the invincible land of the Amazons, myself niece to Senicia, queen thereof, lineally descended of the famous Penthesilea, slain before Troy by the bloody hand of Pyrrhus. I, having in this my youth determined to make the world see the Amazons' excellencies, as well in private as in public virtues, have passed many dangerous adventures in divers countries, till the unmerciful sea deprived me of all my company; so that shipwreck brought me to this realm, and uncertain wandering guided me to this place (33).

Como se puede ver, Cleophila explica a Basilius que partió con el fin de demostrar al mundo las virtudes de su pueblo; tras vivir aventuras peligrosas en distintos países, el mar la privó de su tripulación y, habiendo naufragado, llegó a Arcadia. El duque, presa del más profundo amor, observa a Cleophila con los ojos de un padre que contempla a su hijo más querido después de darlo por muerto. La amazona es descrita como una sirena que hechiza los oídos del duque. Deseo resaltar que en la presentación que Cleophila hace de sus orígenes, asegura ser sobrina de Senicia, reina de la región y descendiente de Penthesilea. Y, en este sentido, estoy plenamente de

---

<sup>332</sup> En este sentido, véase K. SCHWARZ 2000. Véase también M. A. ROSE 1964, donde repasa la visión renacentista sobre las amazonas.

acuerdo con lo que Katherine Duncan-Jones recoge en la edición que sigo<sup>333</sup>, en la que afirma que Senicia es una invención de Sidney. Penthesilea, por el contrario, sí forma parte de la mitología griega.

En el tercer libro se refleja otra alusión. Cleophila quiere calmar el corazón de Gynecia, y ganar su confianza. Le revela su más preciado secreto para que ella lo juzgue. Este secreto no es otro que Cleophila es un hombre, también un príncipe y, desde que llegó a Arcadia, ha sentido cierta inclinación hacia Philoclea, sin imaginar que los cielos le concederían el honor de ser amado por la duquesa. Cleophila continúa explicándole a Gynecia que la razón por la que está vestido de esa forma es porque hace dos años visitó el país de las amazonas con el propósito de luchar con alguna de ellas y probar su valentía. Cleophila no encontró ninguna hasta llegar a la presencia de Senicia, la reina de estas guerreras; retó, entonces, a una anciana a luchar a caballo y esta lo venció. La anciana amazona salvó su vida, haciéndole jurar a Cleophila que no se despojaría de sus vestidos de amazona y que permanecería desarmado hasta que le saliera la barba:

The cause of this my changed attire was a journey two years ago I made among the Amazons, where having sought to try my unfortunat valour, I met not one in all the country but was too hard for me; till, in the end, in the presence of their queen Senicia, I (hoping to prevail against her) challenged an old woman of fourscore years to fight on horseback to the uttermost with me: who, having overthrown me, for saving of my life made me swear I should go like an unarmed Amazon till the coming of my beard did with the discharge of my oath deliver me of that bondage (179).

El carácter belicoso de las amazonas y su destreza con las armas dan pie a Cleophila a inventar un combate con una de estas guerreras y haber sido vencida. Dado que normalmente montaban a caballo, también resulta adecuado que Cleophila explique que su lucha se llevó a cabo sobre este animal.

### **7.3.7.1 Penthesilea**

Penthesilea era una reina de las amazonas, hija de Ares y Otrere, al igual que Hipólita. Habiendo matado accidentalmente a otra amazona, Penthesilea acudió al rey troyano Príamo para que la purificara; luchó entonces como aliada de este rey en la guerra de Troya, matando a muchos aqueos, hasta que se enfrentó a Aquiles, quien atravesó su pecho con una lanza y la mató. Al verla morir, el héroe se enamoró de ella y lloró sobre su cadáver. Tersites, uno de los soldados griegos, se burló de Aquiles acusándolo de

---

<sup>333</sup> 1994: 370, nota 33.

necrofilia y sacó los ojos de la amazona con la punta de su lanza. Aquiles mató entonces a Tersites de un puñetazo. Solamente encontramos una referencia a Penthesilea<sup>334</sup> y se halla en el primer libro. Basilius se dirige a Cleophila con palabras respetuosas y empleando los modales de un caballero que ha quedado prendado de la hermosura de una dama. No cabe duda de que el duque la está cortejando. Se sorprende de que una mujer de semejante belleza se encuentre sola y Cleophila, que actúa como una verdadera mujer, le responde que la nobleza de sus propios pensamientos la acompaña. Basilius alude a la virtud de la joven y Cleophila, con valentía, defiende los valores que reinan en su lugar de procedencia. Cleophila dice ser de un país donde se cultiva la virtud por encima de todas las cosas y alude a la presencia de una diosa que es alabada por todos sus habitantes. Es muy probable que esta deidad no sea otra que Diana / Ártemis, a quien las amazonas adoraban por considerarla afín a ellas. Basilius siente la llama del deseo en su corazón; la belleza y la dulce voz de Cleophila lo llevan a pensar que su decisión de retirarse a un lugar solitario vale la pena si es para conocer a la joven. Basilius prosigue cortésmente la conversación preguntando a Cleophila por su procedencia y la joven le responde que para conocer su origen ella ha de saber primero el origen del duque. Basilius se presenta y Cleophila se presenta como una amazona, sobrina de Senicia, reina de las amazonas y descendiente de Penthesilea, quien fue asesinada durante la guerra de Troya a manos de Pirro:

Cleophila (who had from the beginning suspected it should be he, but would not seem she did so, to keep her majesty the better), making some reverence unto him, 'Mighty prince,' said she, 'let my not knowing of you serve for the excuse of my boldness, and the little reverence I do you, impute it to the manner of my country, which is the invincible land of the Amazons, myself niece to Senicia, queen thereof, lineally descended of the famous Penthesilea, slain before Troy by the bloody hand of Pyrrhus. I, having in this my youth determined to make the world see the Amazons' excellencies, as well in private as in public virtues, have passed many dangerous adventures in divers countries, till the unmerciful sea deprived me of all my company; so that shipwrack brought me to this realm, and uncertain wandering guided me to this place' (33).

En este sentido, estoy de acuerdo con Katherine Duncan-Jones, que afirma que Senicia es una invención de Sidney<sup>335</sup>. Penthesilea, por el contrario, sí forma parte de la mitología griega. Tal y como nos lo relata la joven Cleophila, las amazonas, con Penthesilea al frente, lucharon durante la guerra de Troya como aliadas del rey Príamo.

<sup>334</sup> Spenser cita a Penthesilea en *The Faerie Queene*, 2.3.31, 3.4.2. También la vemos en *Twelfth Night*, II, 3. En Jonson viene en *Epicoene*, III, 2, 393; y *The Masque of Queens*, 132. Véase LOTSPEICH 1932: 99; SAWTELLE 1896: 99; WHITMAN 1918: 181; ROOT 1903: 95-96; y WHEELER 1938: 162.

Tras grandes victorias, Penthesilea fue muerta por Aquiles. En su relato, Cleophila comete un error al admitir que fue Pirro, y no Aquiles, quien dio muerte a Penthesilea. Podemos interpretar esta equivocación como un fallo del propio autor, o como un desliz de Cleophila que, no siendo realmente una amazona, puede haber confundido datos y adjudicar la muerte de Penthesilea a un héroe equivocado. Cleophila explica a Basilius que partió con el fin de demostrar al mundo las virtudes de su pueblo; tras vivir aventuras peligrosas en distintos países, el mar la privó de su tripulación y, naufraga, llegó a Arcadia. El duque, presa del más profundo amor, observa a Cleophila con los ojos de un padre que contempla a su hijo más querido después de darlo por muerto. Cleophila es descrita como una sirena que hechiza los oídos del duque. En este caso se está aludiendo claramente a la divinidad marina. El hecho de que la voz de Cleophila sea semejante a la de una sirena no vaticina un buen augurio para Basilius, que ha quedado enormemente prendado de su voz. El duque la invita a pasar a su retiro, pero Cleophila, que conoce las artimañas de la mujer para resistirse ante los deseos del hombre, se niega. De modo que el duque hace llamar a su esposa e hijas con el fin de que ellas la convenzan. El narrador lleva a cabo una descripción de Gynecia, la esposa del duque, y de sus hijas, Pamela y Philoclea, tal y como se presenta en ese momento ante los ojos de Cleophila. Se le atribuye a Gynecia una expresión que distará en gran medida de las inconveniencias que sufrirá más adelante. En este sentido, hay que tener en cuenta que Gynecia es, por el momento, un personaje considerablemente enigmático. Advertimos su presencia pero no sabemos qué sentido va a adquirir en la obra; de igual forma, y al igual que Basilius, no entendemos la predicción que el oráculo hace sobre ella. Pamela, la hija mayor del duque, está vestida como una pastora; sus cabellos están sujetos con un encaje de oro.

### 7. 3.8 León de Nemea

La única referencia al león de Nemea<sup>336</sup> queda recogida en el primer libro. Finalizado el episodio de la osa, ambos pastores, los duques y sus hijas elogian las virtudes de la amazona. Gynecia afirma haber visto en la amazona la cara del joven Hércules cuando luchaba contra el león de Nemea:

---

<sup>335</sup> 1994: 370.

<sup>336</sup> Referencias al león de Nemea vienen en Spenser, *The Faerie Queene*, 2.5.31, 5.Pr.6, 7.7.36; *Muiopotmos* 71-72; y *Daphnaida*, 166. También lo vemos en *Love's Labour's Lost*, IV, 1; y en *Hamlet*, I, 4. Véase LOTSPEICH 1932: 88; SAWTELLE 1896: 87; ROOT 1903: 72, 93; y WHITMAN 1918: 166.

The duke told with what a gallant grace she ran after Philoclea with the lion's head in her hand, like another Pallas with the spoils of Gorgon. Gynecia sware she saw the very face of young Hercules killing the Nemean lion; and all, with a grateful assent, confirmed the same praises (48).

El león de Nemea, hijo de los monstruos Ortro y Equidna, era una fiera terrible que habitaba en la región de la Argólide llamada Nemea. Sus habitantes eran incapaces de darle muerte porque su piel resultaba invulnerable a toda clase de armas. En la primera de sus doce tareas, el rey Euristeo encomendó a Hércules dar muerte al león y despojarle de su piel. Cuando el héroe se enfrentó a la bestia, intentó matarla golpeándola con una clava, pero, tras rompérsela en la cabeza, solo logró asustarla y que se retirara a su guarida. Esta tenía dos entradas, así que Heracles tapó una de ellas y se introdujo en la guarida por la otra; comenzó entonces a luchar con el león hasta estrangularlo; seguidamente, le arrancó la piel, utilizando para ello las propias garras del animal, y se la echó sobre los hombros, usándola, en adelante, como vestido.

### 7.3.9 Yole

La única referencia a Yole<sup>337</sup> se encuentra en el tercer libro. Basilius, una vez que su esposa se retiró fingiendo cansancio, permaneció junto a Philoclea con el fin de darle tiempo a la duquesa a que se desvistiera. Cuando Basilius llegó a la habitación, temiendo que Gynecia no estuviese dormida del todo, se desvistió con el mismo esmero con el que el pobre Pan se metió en la cama de Hércules en vez de en la de Yole; se tumbó junto a su esposa y permaneció con los ojos abiertos, atento a la respiración de Gynecia:

Till at length, fearing his wife were not fully asleep, he came lifting up the clothes as gently as I think poor Pan did when, instead of Iole's bed, he came into the rough embracings of Hercules, and laying himself down as tenderly as a new bride, rested awhile with a very open ear to mark each breath of his supposed wife (198).

En este punto hay que recordar que Yole era hija de Éurito, rey de Ecalia, que había sido instructor de Heracles en el arco y que ofreció la mano de su hija al que lograra vencerlo en el tiro al arco; Heracles lo logró, pero Éurito y sus hijos Clitio, Depón y Toxeo se negaron a entregar la mano de Yole al héroe. Años más tarde, Heracles atacó Ecalia; mató a Éurito y se llevó a Yole como concubina. Cuando el héroe

murió por llevar la túnica envenenada por su esposa Deyanira, Yole se casó, por orden de Heracles, con su hijo mayor, Hilo, del que tuvo a Cleodeo. A este respecto, debo explicar que el narrador alude a este mito confundiendo a Ónfale con la joven Yole, hija del rey Éurito.

#### 7.4 EL TIEMPO, LA VIDA, EL RESURGIR Y EL DESTINO

La labor y el papel que desempeñan los seres de este apartado nos acercan aún con mayor nitidez al hecho de que Sidney ajusta el mito a la *Arcadia* sin renunciar, al mismo tiempo, a emplear el mito. De hecho, es la combinación de posibilidades que le concede a cada uno lo que me lleva a detectar una vez más su seguridad a la hora de alcanzar el objeto con el que creó la *Arcadia*. De modo que incluso llega a parecer que confunde algunos mitos pero, en realidad, los emplea como le convienen.

En lo que respecta al tiempo, la vida, el resurgir y el deseo, voy a prestar atención a Átropo (implacable, corta el hilo de la vida), Cástor y Pólux (Zeus determinó que compartieran el mismo destino), Codro (actuó tras consultar el Oráculo de Delfos y saber lo mejor para su reino), Esculapio (dios griego de la medicina que consiguió resucitar a los muertos), Jacinto (Apolo, de la sangre de Jacinto, hizo brotar una flor roja a la que llamo Jacinto), y a Fénix (el resurgir de las cenizas). También dedicaré este apartado a la Gorgona, Medusa (Atenea recogió la sangre de Medusa y se la entregó a Esculapio ya que esta tenía el poder de resucitar a los muertos), y a Píramo y Tisbe (conocidos por el destino trágico de su historia de amor).

##### 7.4.1 Átropo

Encontramos la única referencia a Átropo<sup>338</sup> en la parte final del cuarto conjunto de églogas, dentro de la composición de Agelastus, que sigue a la intervención de Philisides. No obteniendo ninguna respuesta de la naturaleza, Agelastus recurre a la física; se dirige, entonces, a los elementos, que mantienen el cuerpo humano con vida, y les pregunta si la muerte del duque es el fruto de sus desacuerdos; se dirige, asimismo, a los poderes físicos, que parecen contener el acercamiento de la muerte, y los acusa de no ayudar al hombre cuando Átropo corta el hilo de la vida:

---

<sup>337</sup> Referencias de Yole vienen en Spenser, *The Faerie Queene*, 5. 5. 24.3. Shakespeare no la menciona. Véase LOTSPEICH 1932: 72-73; SAWTELLE 1896: 62-63; y WHITMAN 1918: 128.



O physic's power, which (some say) hath refrained  
 Approach of death, alas thou helpst meagrely  
 When once one is for Atropos distrained.  
 Great be physicians' brags, but aid is beggarly;  
 When rooted moisture fails, or groweth dry,  
 They leave off all, and say death comes too eagerly.  
 They are but words therefore which men do buy  
 Of any since god Aesculapius ceased.  
 Your doleful tunes sweet muses now apply.

Justice, justice is now, alas, oppressed;  
 Bountifulness hath made his last conclusion;  
 Goodness for best attire in dust is dressed.  
 Shepherds bewail your uttermost confusion;  
 And see by this picture to you presented,  
 Death is our home, life is but a delusion.  
 For see, alas, who is from you absented.  
 Absented? nay, I say for ever banished  
 From such as were to die for him contented.  
 Out of our sight in turn of hand is vanished  
 Shepherd of shepherds, whose well settled order  
 Private with wealth, public with quiet, garnished.  
 While he did live, far, far was all disorder;  
 Example more prevailing than direction,  
 Far was home-strife, and far was foe from border.  
 His life a law, his look a full correction;  
 As in his health we healthful were preserved,  
 So in his sickness grew our sure infection;  
 His death our death. But ah, my muse hath swarved  
 From such deep plaint as should such woes descry,  
 Which he of us for ever hath deserved.  
 The style of heavy heart can never fly  
 So high as should make such a pain notorious (302, vv. 109-140).

Creo necesario recordar que, en la mitología griega, Átropo era la mayor de las tres Moiras, que eran tres hermanas que se identificaban con los espíritus del nacimiento; ellas atribuían al niño al nacer la manera en que viviría y el momento y forma de la muerte. Cloto era la que hilaba la hebra, Láquesis la que asignaba la forma de vida mediante su longitud y Átropo era quien elegía el mecanismo de la muerte y terminaba con la vida de cada mortal cortando su hebra. A este respecto, debo indicar que, en la obra, Agelastus reprocha a la física que no ayude al hombre cuando la implacable Átropo corta el hilo de la vida; la física, por lo tanto, no puede luchar contra los designios de las Moiras. Los físicos se jactan de sus descubrimientos, pero no

<sup>338</sup> Spenser menciona esta figura mitológica en *The Faerie Queene*, 4. 2. 48-49. También la vemos en *Henry IV, Segunda Parte*, II, 4. Véase SAWTELLE 1896: 34, 54-55; WHITMAN 1918: 20; y LOTSPEICH

ayudan al hombre; las suyas no son más que palabras que los hombres compran a cualquiera de ellos desde que Esculapio dejó de sanar. Esculapio es el nombre dado por los latinos a Asclepio, el dios griego de la medicina; hijo de Apolo y de una mortal, este dios tenía el don de la curación y conocía todas las plantas medicinales. Si Agelastus habla de Esculapio en pasado es porque el dios fue eliminado por un rayo de Zeus al tratar de resucitar a los muertos. La justicia está oprimida, la generosidad ha terminado y la bondad se ha cubierto de polvo. Agelastus pide a los pastores que lloren su confusión y vean que la muerte es la casa de todos y la vida una falsa ilusión, pues el duque ha abandonado a aquellos que, por él, habrían muerto satisfechos. El duque, el pastor de todos los pastores, se ha ido en un abrir y cerrar de ojos; mientras vivió reinó el orden y no había trifulcas ni enemigos que se le acercaran; su vida era una ley, su apariencia estaba llena de corrección; los pastores estaban sanos con su salud pero, con su enfermedad, se infectaron, pues su muerte es la muerte de todos ellos.

#### 7.4.2 Cástor y Pólux

Encontramos una referencia a Cástor y Pólux<sup>339</sup> en el segundo libro. Aquí vemos a Dorus intentando conseguir el amor de Pamela. Le canta una canción que la conmueve y hace que no pueda contener sus lágrimas. Suspirando, pregunta a Dorus que, si la emoción del príncipe era tan abrasadora, qué esperanza lo retenía en Arcadia que no fuese la de consumirse en el fuego, como la salamandra. Dorus le responde que el príncipe tenía la esperanza de llevarse su fuego con él. Pamela le pregunta qué puede inducir a una princesa a marcharse con un pastor, a lo que Dorus le contesta que, en primer lugar, la grandeza y la virtud de su amor, sabiendo la amada que es un príncipe, y, en segundo lugar, el cautiverio en el que se encuentra la princesa. Pamela, en su interior, está tan de acuerdo con las respuestas de Dorus que decide cambiar de tema para no demostrárselo; dirigiendo su mirada a Mopsa, Pamela la insta a que sea cautelosa, pues su pastor se expresa muy bien, y le sugiere que si el pastor da prueba de sus palabras, no hay motivo para despreciar su afecto. Mopsa responde a Pamela que se mantendrá honesta. Mopsa continúa diciendo que no dará un solo paso hacia el

---

1932: 41, 58-59.

<sup>339</sup> Spenser menciona a Cástor y Pólux en *The Ruines of Time*, 386-9, 5.Pr.6, y 7.7.34, y *Prothalamion*, 173-4, pero se trata de referencias a la constelación de Géminis; también los cita en *The Faerie Queene*, 5. Pr. 6, 7. 7. 34. No vienen referencias en Shakespeare. Jonson trae distintas referencias en su producción: *Sejanus*, I, 2, 38; IV, 5, 106; *Catiline*, II, 1, 219, 224, 228; *The Poetaster*, 508; *Time Vindicated to Himself and to his Honours*, 19; *Epigrams*, 235; *Underwoods*, 426; y *Neptune's Triumph*

matrimonio sin el consentimiento de su padre y, girando su hocico hacia Dorus, le dedica una mirada apasionada. Dorus, lleno de alegría por la forma en que ha progresado su amor, saca de su bolsa una joya preciosa; se trata de un altar de oro adornado con las mejores piedras, dedicado a Pólux y con unas palabras en latín que dicen *Sic vos non vobis* (Así eres alabado, no por ti mismo):

It was an altar of gold, very full of the most esteemed stones, dedicated to Pollux who, because he was made a god for his brother Castor's virtue, all the honour men did to him seemed to have their final intent to the greater god Castor; about it was written in Roman words, *Sic vos non vobis* (95).

De acuerdo con el narrador, estas palabras se refieren al hecho de que Pólux fue deificado a petición de su virtuoso hermano Cástor, pero los hombres seguían adorando a Cástor. A mi entender, conviene saber que en la mitología griega los Dioscuros, “hijos de Zeus”, eran dos famosos héroes llamados Cástor y Pólux, hijos de Leda. Lejos de rivalizar entre sí, como otros gemelos, Cástor y Pólux se apreciaban mucho y siempre estaban juntos. Tras robar el ganado de Arcadia, fueron perseguidos por Idas y Linceo y se estableció una lucha. De acuerdo con Ovidio<sup>340</sup>, Cástor murió en la pelea y Pólux rechazó la inmortalidad a la que tenía derecho como hijo de Zeus para permanecer al lado de su hermano. En consecuencia, Zeus divinizó a Cástor y determinó que ambos compartieran el destino que correspondía a cada uno de ellos, pasando la mitad del año con los inmortales, y la otra mitad en la tierra. Como señala Katherine Duncan-Jones<sup>341</sup>, Sidney parece haber confundido el mito; el narrador cuenta que Cástor nació dios y que Pólux fue divinizado a petición de su hermano, cuando lo que relata el mito es justamente lo contrario. Dorus se arrodilla ante Pamela y le entrega la joya para que la princesa se la conceda, a su vez, a la cruel Mopsa, que, al verla, salta de alegría. Pamela le entrega la joya a Mopsa consciente del gran valor de Dorus. Sin embargo, y como he adelantado en el apartado dedicado a los objetivos de este trabajo, considero que más que desconocer el mito, nuestro autor se separa de la tradición mitológica; además, no está de más pensar que se trata de una reelaboración porque le conviene para el relato. Sidney es, en tal caso, calculador.

---

*for the Return of Albion*, 37. Véase LOTSPEICH 1932: 45; WHEELER 1938: 60, 83-85; y WHITMAN 1918: 45.

<sup>340</sup> *Metamorfosis*, VIII: 180-182.

<sup>341</sup> 1994: 373-374.

### 7.4.3 Codro

La única referencia a Codro se halla en el cuarto libro. Pyrocles y Philoclea se encuentran retenidos y se están haciendo todos los preparativos para que lleguen los principales de Arcadia y se tomen las medidas oportunas que vuelvan la estabilidad política al país y que resuelvan el futuro de las princesas. Pyrocles llega a pensar que su suicidio<sup>342</sup> es la única posibilidad de librar a su amada y así se lo comunica, pero ella lo rechaza con distintos argumentos. Pyrocles le dio la razón a su amada, añadiendo que Dios nunca podría convencerle de que su vida merecía ser perdida por una causa tan digna como la de preservar la de Philoclea. Si estos pensamientos de Pyrocles fueran escritos sobre su tumba, entonces no tendría nada que envidiarle al rey Codro:

‘Be it as you say’, said he, ‘most virtuous beauty, in all the rest; but never can God himself persuade me that Pyrocles’ life is not well lost for to preserve the most admirable Philoclea. Let that be, if it be possible, written on my tomb, and I will not envy Codrus’s honour’ (259).

Codro es un personaje legendario, hijo del rey Melanto, a quien sucedió en el trono del Ática en el siglo IV a. C. Cuando los peloponesios invadieron la región, Codro fue a consultar el oráculo de Apolo en Delfos para saber qué bando ganaría la batalla; el oráculo vaticinó que los invasores saldrían vencedores si respetaban la vida de Codro. Dado que si el rey moría, su bando obtendría la victoria, el valiente Codro abandonó la ciudad disfrazado de mendigo y consiguió provocar una reyerta con soldados enemigos en la que fue muerto. Cuando los peloponesios supieron que habían dado muerte al rey enemigo, se retiraron. Los atenienses, en tributo al sacrificio de Codro, abolieron la monarquía, convencidos de que ningún otro rey podría igualarlo.

Entiendo que esta cita que Sidney hace de Codro es de especial interés. No conocemos otras referencias en los autores de la época. Por ello, debo aclarar, tal y como también se indicó en el apartado dedicado a los objetivos de este trabajo, que Codro no se emplea antes de Sidney, ni siquiera lo utiliza un autor del momento como Spenser, ni posteriores como Jonson. Aunque, desde el principio debemos tener claro que si hay alguien que tiene cultura clásica en la época es Sidney; razón por la que incluso es normal su mención a Codro. Un hecho que apreciamos en Heródoto<sup>343</sup> y

---

<sup>342</sup> Véase J. A. ROBERTS 1978; y P. D. GREEN 1971.

<sup>343</sup> Heródoto, V, 65.

Pausanias<sup>344</sup>. También cabe mencionar que, en lo que se refiere al arte de la época, Doménico Beccafumi pintó hacia 1532-1536 su *Sacrificio de Codro*, en la actualidad en el Palazzo Publico de Siena.

#### 7.4.4 Esculapio

Esculapio<sup>345</sup> aparece únicamente en el cuarto grupo de églogas. Agelastus dice que no le importa lo rudos que puedan resultar sus versos cuando en él reina la tristeza. No obteniendo ninguna respuesta de la naturaleza, Agelastus recurre a la física. En sus versos, Agelastus arremete contra los físicos porque sus habilidades médicas no sanan a los mortales como lo hacía Esculapio:

They are but words therefore which men do buy  
Of any since god Aesculapius ceased.  
Your doleful tunes sweet muses now apply (302, vv. 115-117).

Asclepio es el dios griego de la medicina, a quien los latinos pasaron a llamar Esculapio. Debo aclarar que, aunque existen distintas versiones en torno a su origen, se suele atribuir su nacimiento a la unión de Apolo y Corónide, hija del rey tesalio Flegias. El dios amaba a la joven y la dejó embarazada, pero Corónide le fue infiel al unirse a Isquis, un hijo del rey Élato, así que Apolo la mató; no obstante, antes de que la joven se consumiera en la pira funeraria, el dios sacó de su vientre a Asclepio. Apolo confió la criatura al centauro Quirón, que fue quien le enseñó el arte de la medicina. En su educación también intervino Atenea, la cual le regaló la sangre de las venas de la parte derecha de la Gorgona; con esta sangre, Asclepio consiguió resucitar a los muertos. Zeus, que no permitía que se violasen de esa forma las leyes de la naturaleza, fulminó a Asclepio con su rayo. Al mismo tiempo considero necesario aclarar que si Agelastus habla de Esculapio en pasado es porque el dios fue eliminado por un rayo de Zeus al tratar de resucitar a los muertos.

<sup>344</sup> Pausanias, I, 19, 5, I, 39, 4, II, 18, 8-9, VII, 1,9,VII,2, 1-3, VII, 25,2.

<sup>345</sup> Spenser trae referencias de Esculapio en *The Faerie Queene*, 1.5.36-44. También las vemos en *Pericles*, III, 2; *The Merry Wives of Windsor*, II, 3. En Jonson tenemos en *The Poetaster*, V, 1, 497, 501; *Sejanus*, I, 2, 30; *Volpone*, II, 1, 208; *The Alchemist*, IV, 1, 117; *The Magnetic Lady*, V, 5, 102; y

### 7.4.5 Fénix

La primera referencia al fénix<sup>346</sup> se recoge en el segundo conjunto de églogas. Histor comienza a relatar la historia de Plangus y lo hace acompañado por Boulon, el pastor al que el noble ibero relató primeramente sus penas. Aquí vemos que Plangus vive en la desesperación por la difícil situación de su amada Erona y se pregunta cómo es posible que Erona pueda morir; cree que la muerte desea disfrutar de su presencia y llevarse con ella al atuendo máspreciado de la tierra; y por eso, en opinión de Plangus, la muerte es el rival de todos los hombres, pues espera, con un sucio abrazo, despojar a Erona de toda su virtud. Plangus invoca a la virtud y la llama débil porque no puede vencer a la muerte. Seguidamente, Plangus se pregunta qué eclipse puede apagar el sol que es su amada, qué mina puede destruir la torre que ella representa y qué sacrilegio puede devastar a una santa como ella. El mundo es un jardín y Erona es la flor que lo endulza; ella es la invitada inapreciable y el cielo y la tierra su enramada. Su amada no puede acabar hecha cenizas pues, como el fénix que es quemado por el sol, necesita construir primero su nido:

Alas, if you a phoenix new will have  
Burnt by the sun, she first must build her nest.  
But well you know the gentle sun would save  
Such beams so like his own, which might have might  
In him, the thoughts of Phaethon's dam to grave.  
Therefore, alas, you use vile Vulcan's spite,  
Which nothing spares, to melt that virgin wax  
Which while it is, it is all Asia's light.  
O Mars, for what doth serve thy armed axe? (131, vv. 102-110)

El fénix es un ave hermosa y fabulosa del tamaño de un águila, originaria de Etiopía; tenía la forma de un águila, resultando mucho más hermosa por el colorido de sus largas alas, doradas y rojas. Es conocido en la mitología por la leyenda que atañe a su muerte y nacimiento. La vida de cada fénix se fijaba en quinientos, mil o más años. Cuando sentía que iba a morir, el fénix fabricaba un nido con plantas aromáticas, al que

---

*Epigrams*, 151. Véase LOTSPEICH 1932: 34; SAWTELLE 1896: 18; ROOT 1903: 34; WHITMAN 1918: 3; y WHEELER 1938: 40-41.

<sup>346</sup> Sannazaro menciona al fénix en la prosa 12 (1982: 149). También lo hace Spenser en *The Faerie Queene*, 4.11. 15ss. También las vemos en *Antony and Cleopatra*, III, 2; *Cymbeline*, I, 6; *The Tempest*, III, 3; *As You Like It*, IV, 3; *Timon of Athens*, II, 1; *Henry VI. Primera parte*, IV, 7; *Henry VI. Tercera parte*, I, 4; *Henry VIII*, V, 5; y soneto XIX. En Jonson tenemos en *The Alchemist*, IV, 1, 115; *The New Inn*, I, 1, 326; *Mercury Vindicated from the Alchemists*, 236; *Pan's Anniversary*, 43; *The Forest*, 265; *Underwoods*, 26, 58, 59; y *Miscellaneous Pieces*, 325. Véase LOTSPEICH 1932: 60, 100; SAWTELLE 1896: 56, 100; WHITMAN 1918: 184; ROOT 1903: 98; y WHEELER 1938: 164.

prendía fuego después de haberse acostado sobre él. De sus cenizas surgía el nuevo fénix. No me cabe la menor duda de que cuando, en la obra, Plangus compara a Erona con el majestuoso ave fénix está dando a entender que su amada merece renacer de sus propias cenizas y permanecer eternamente en la tierra. Plangus, que en sus versos se dirige al sol, piensa que es el astro el que reduce a cenizas al fénix y por eso le pide que permita a Erona que construya su nido antes de morir.

La segunda referencia se halla en el tercer libro. Philisides se encuentra recitando un poema dedicado a su amada. En su descripción, compara sus brazos con las alas del fénix:

And thence those arms derived are;  
The phoenix' wings be not so rare  
For faultless length and stainless hue (210, vv. 117-119).

Desde mi punto de vista, es la forma evidente de mostrar su color y tamaño — como muestra de grandeza— ya que es lo que caracteriza a esta ave mitológica.

Encontramos otra mención al fénix en el tercer conjunto de églogas. Geron invita a Histor a participar en una égloga, y este, que estuvo mucho tiempo enamorado de Kala y odia el matrimonio, se une a su compañero. Geron comienza diciéndole a Histor que ya es hora de que se case y que la lujuria del hombre soltero debe ser acatada por las leyes del matrimonio; le ruega que siga el ejemplo de Lalus. Histor le responde que no cabe duda de que habría que estar loco para desaprovechar una oportunidad tan buena como un pasto sembrado de oro; pues, quién no tendría un fénix, si pudiera, y si la avispa no picara, de entre todas las moscas, él la aceptaría. Pero el mundo ofrece pocos campos de oro, fénix solo hay uno, y la avispa es pesada y torpe. Sin duda, si Arcadia tuviera muchas Kalas, Histor seguiría el ejemplo de Lalus y se salvaría de la tristeza, porque esposas como ella hay muy pocas.

*Histor.* No doubt to whom so good chance did betide  
As for to find a pasture strowed with gold,  
He were a fool if there he did not bide.  
Who would not have a phoenix if he could?  
The humming wasp, if it had not a sting,  
Before all flies the wasp accept I would.  
But this bad world few golden fields doth bring;  
Phoenix but one, of crows we millions have;  
The wasp seems gay, but is a cumbrous thing.  
If many Kalas our Arcadia gave,

Lalus' example I would soon ensue;  
And think I did myself from sorrow save.  
But of such wives we find a slender crew;  
Shrewdness so stirs, pride so puffs up their heart,  
They seldom ponder what to them is due (226, vv. 13-27).

Como se puede ver, nueva alusión al ave fénix, que, en palabras de Histor, es única en el mundo. El pastor compara a Kala, la esposa de Lalus, con esta ave por todas sus virtudes y porque no hay ninguna otra mujer que se asemeje a ella. A este respecto, entiendo que el mensaje principal es que Kala, como el fénix, es insuperable.

#### 7.4.6 Gorgona (Medusa)

La única referencia a la Gorgona<sup>347</sup> se encuentra en el primer libro, cuando, finalizado el episodio de la osa, ambos pastores, los duques y sus hijas elogian las virtudes de la amazona. Basilius comenta la gracia con la que Cleophila corrió hacia Philoclea con la cabeza del león en la mano, y la compara con la diosa Palas portando la cabeza de la Gorgona (48). Este pasaje ya se ha comentado en 6.3.4 dentro del análisis de Palas Atenea. Aquí conviene destacar que las Gorgonas eran tres hermanas pertenecientes a la generación de monstruos marinos, hijas de las divinidades Forcis y Ceto. Sus nombres eran Esteno, Euríale y Medusa. Si bien Esteno y Euríale eran inmortales, Medusa, en cambio, era mortal. Es esta última la que recibe en general el nombre de Gorgona; se la describe como una criatura alada de garras afiladas, cuya cabeza espantosa tenía serpientes en lugar de cabellos, una lengua larga, dientes puntiagudos y una mirada penetrante que convertía a los hombres en piedra. Cuando el héroe Perseo decapitó a Medusa, de la unión de la sangre de su cuerpo mutilado con la tierra surgieron Crisaor, el padre del monstruoso gigante Geriónes, y el caballo alado Pegaso. La diosa Atenea recogió la cabeza de la Gorgona después de haber sido cortada por Perseo y la colocó sobre su escudo, pues, dado que aún conservaba sus prodigiosos efectos, constituía un arma poderosa contra el enemigo. Atenea también recogió la sangre de Medusa y se la entregó a Asclepio, ya que esta tenía el poder de resucitar a los muertos.

Cleophila pretende elevar a la categoría de mito a la joven y a la bestia contra la que ha tenido que luchar. Resulta evidente, al menos en mi opinión, que Cleophila es

<sup>347</sup> Spenser trae referencias de la Gorgona en *The Faerie Queene*, 1.1.37, 3.9.22, 4.11.13. Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, IV, 1. También las vemos en *Macbeth*, II, 3; y *Antony and Cleopatra*. En Jonson las tenemos en *Every Man Out of his Humour*, V, 7, 193; *Epicoene*, II, 2, 366, y III, 2, 404; *The Masque of Queens*, 131n; y *Epigrams*, 235. Véase LOTSPEICH 1932: 64; SAWTELLE 1896: 57; ROOT 1903: 64; WHITMAN 1918: 106, 156; y WHEELER 1938: 108-109.



igualada a una deidad guerrera y protectora de los héroes por su bravura; su esfuerzo en la lucha se engrandece con la comparación que Basilius hace entre el león y la Gorgona. Gynecia afirma haber visto en la Amazona la cara del joven Hércules cuando luchaba contra el león de Nemea. Tal y como he apuntado con anterioridad, la imagen de Cleophila matando al león nos remite al relato mitológico de Hércules luchando con el león de Nemea. Este paralelismo es ahora confirmado por Gynecia. A este respecto quiero resaltar que esta alusión es bastante significativa, pues Gynecia deja entrever sus pensamientos al comparar a Cleophila con un hombre, y no con una mujer, como hiciera Basilius.

#### 7.4.7 Jacinto

La única mención a Jacinto<sup>348</sup> se produce en el cuarto conjunto de églogas. Agelastus prosigue con sus lamentos y le pide al eco que envíe sus justas quejas al cielo y que no abandone las estrellas hasta que, en su constante recorrido, se inclinen ante sus dolores y que, entonces, les pregunte por qué razón ellas, que carecen de vida, viven tanto tiempo, mientras que las almas virtuosas deben abandonar tan pronto el lugar en el que se encuentran. El eco también debe preguntar a las estrellas por qué, si los hombres buenos valen más que los hombres grandiosos, los primeros deben morir por falta de espacio. Agelastus se pregunta si la sabiduría atisbó la desgracia de los hombres y se llevó consigo el tesoro de la virtud. Si el eco recibe algún consejo de las estrellas, deberá seguir diciéndoles que se acojan a la tristeza y que el único placer está en la queja. Agelastus se dirige a la luz del sol y le dice que hace bien en no detenerse, pues la enlutada noche debe mostrar su negro manto; a Febo le dice que ha escondido su rostro por una buena causa, pues, mientras guiara su carro, su ojo abarcador se afearía con lo que vería en la tierra. El cielo se convierte en el sepulcro que cubre al duque. Agelastus invoca al ruiseñor Filomela y le pide que, con su pecho oprimido por la vergüenza y la pena, lo ayude a lamentar los daños que no pueden repararse:

Till these strange alt'rings you did hap to try,  
Of prince's loss yourselves for tokens rear.  
Lily in mourning black thy whiteness dye.  
O hyacinth let ai be on thee still.  
Your doleful tunes sweet muses now apply.

O echo, all these woods with roaring fill,

---

<sup>348</sup> Referencias de Jacinto vienen en Sannazaro, prosa 10 (1982: 118); y también en *The Faerie Queene*, 3.6.45, 3.11.37. Véase SAWTELLE 1896: 66-67; LOTSPEICH 1932: 70; y WHITMAN 1918: 124.

And do not only mark the accents last  
But all, for all reach not my wailful will;  
One echo to another echo cast  
Sound of my griefs, and let it never end  
Till that it hath all woods and waters passed.

Nay, to the heav'ns your just complainings send,  
And stay the stars' inconstant constant race  
Till that they do unto our dolours bend;  
And ask the reason of that special grace  
That they, which have no lives, should live so long,  
And virtuous souls so soon should lose their place?  
Ask if in great men good men so do throng  
That he for want of elbow-room must die?  
Or if that they be scant, if this be wrong?  
Did wisdom this our wretched time espy  
In one true chest to rob all virtue's treasure?  
Your doleful tunes sweet muses now apply.

And if that any counsel you to measure  
Your doleful tunes, to them still plaining say  
To well felt grief, plaint is the only pleasure.  
O light of sun, which is entitled day,  
O well thou dost that thou no longer bidest;  
For mourning night her black weeds may display.  
O Phoebus with good cause thy face thou hidest  
Rather than have thy all-beholding eye  
Fouled with this sight while thou thy chariot guidest.  
And well (methinks) becomes this vaulty sky  
A stately tomb to cover him deceased.  
Your doleful tunes sweet muses now apply (300, vv. 26-48).

A mi entender, queda claro que Agelastus alude en sus versos al jacinto, siendo esta una flor que se asocia al mito de Apolo y Jacinto. Ovidio nos relata los amores de este dios con el joven Jacinto, hijo de Píero y de la musa Clío<sup>349</sup>. Un día en que ambos

---

<sup>349</sup> *Metamorfosis*, X:

One day, near noon, when the high sun midway  
Between the night past and the night to come  
At equal distance stood from dawn and dusk,  
They both stripped off their clothes and oiled their limbs,  
So sleek and splendid, and began the game,  
Throwing the discus; and Apollo first  
Poised, swung and hurled it skywards through the air,  
Up, soaring up, to cleave the waiting clouds.  
The heavy disk at longest last fell back  
To the familiar earth, a proof of skill,  
And strength with skill. Then straightway Hyacinth,  
Unthinking, in the excitement of the sport,  
Ran out to seize it, but it bounded back  
From the hard surface full into his face.  
The god turned pale, pale as the boy himself,  
And catching up the huddled body, tried

jóvenes jugaban con el disco, Apolo lo lanzó y el disco rebotó en el suelo e hirió a Jacinto, produciéndole la muerte. Apolo, incapaz de devolverle la vida, quiso que el recuerdo de su amante permaneciera imborrable; de la sangre del joven hizo brotar una flor roja a la que llamó Jacinto y sobre sus pétalos grabó las palabras “AI, AI”. Estas palabras con las que Apolo dejó constancia de su tristeza, son evocadas por Agelastus; el pastor le pide al jacinto que conserve su lamento y que la palabra “ai” permanezca en sus pétalos, adaptando, de esta forma, el mito a la muerte del duque.

#### 7.4.8 Píramo y Tisbe

La única referencia de Píramo<sup>350</sup> y la primera de Tisbe<sup>351</sup> se encuentran en el tercer libro. Cleophila, con ojos sonrientes y fingiendo un profundo amor hacia la duquesa, se dirige hacia ella y le dice que ha resuelto que esa misma noche es el momento apropiado para que ambos puedan satisfacer sus deseos; el duque estará durmiendo y la duquesa podrá ir a la cueva, el lugar donde se prometieron amor y donde llevarán a cabo sus deseos. Cleophila sigue explicándole a la duquesa que el motivo por el que no le había hecho saber su plan hasta entonces era para que el duque no sospechara de la decisión de la amazona de mudarse a la cueva; le dice, asimismo, a Gynecia, que, tras la cena, deberá pedirle al duque que vaya a visitar a su hija; luego, tendrá que fingir no encontrarse bien y retirarse a sus aposentos, donde Cleophila la esperará con la misma devoción que Tisbe profesaba a Píramo:

---

To revive him, tried to staunch the tragic wound  
And stay the fading soul with healing herbs.

[...]

“My Hyacinth”, Apollo cried, “laid low  
And cheated of youth’s prime! I see your wound,  
My condemnation, you my grief and guilt!  
I, I have caused your death; on my own hand,  
My own, your doom is written. Yet what wrong  
Is mine unless to join the game with you  
Were wrong or I were wrong to love you well?  
Oh, would for you—or with you—I might give  
My life! But since the laws of fate forbid,  
You shall be with me always; you shall stay  
For ever in remembrance on my lips,  
And you my lyre and you my song shall hymn.  
A new flower you shall be with letters marked  
To imitate my sobs, and time shall come  
When to that flower the bravest hero born  
Shall add his name on the same petals writ (1987: 230-231).

<sup>350</sup>Spenser no trae referencias de Píramo, al que sí vemos en *Titus Andronicus*, II, 4, y mucho más ampliamente en *A Midsummer Night’s Dream*. Véase ROOT 1903: 104.

<sup>351</sup>Spenser no cita esta figura mitológica, que sí vemos ampliamente en *A Midsummer Night’s Dream*, y también Jonson la aprovecha en *The Poetaster*, IV, 1, 446. Véase ROOT 1938: 104; y WHEELER 1938: 185-186.

In the mean time I will be gone home to my lodging, where I will attend you with no less devotion (but, as I hope, with better fortune) than Thisbe did the too much loving, and too much loved, Pyramus' (195).

Píramo y Tisbe son una pareja de amantes protagonistas de una trágica historia de amor. Aunque existen distintas versiones<sup>352</sup> sobre el destino de ambos jóvenes, la más conocida es la relatada por Ovidio<sup>353</sup>. Píramo y Tisbe se amaban contra la voluntad de sus padres; se comunicaban a escondidas, a través de una grieta en el muro que separaba ambas casas y, un día, lograron concertar una cita. Tisbe llegó antes al lugar elegido para encontrarse con su amado y, advirtiendo la presencia de una leona, huyó dejando atrás su velo, que la leona desgarró con sus fauces manchadas con la sangre de su última pieza. Al llegar Píramo y encontrar el velo destrozado, supuso que Tisbe había muerto y, no pudiendo soportarlo, se atravesó con su propia espada. Cuando Tisbe regresó al lugar de la cita y encontró a Píramo muerto, se mató ella también con la misma espada. Los padres de estos jóvenes amantes finalmente consienten la unión de sus hijos y guardan en una misma urna las cenizas de ambos. En este sentido, no me cabe la menor duda de que la alusión a este mito forma parte del elaborado ardid de Cleophila para convencer a la duquesa de su amor e impulsarla a que lleve a cabo el plan ideado por la amazona. Curiosamente, Cleophila, que, como la duquesa ya ha adivinado, es un hombre, se identifica con Tisbe, la protagonista femenina de esta historia; y Gynecia, en consecuencia, sería Píramo.

La última de las referencias a Tisbe se halla en el tercer libro. Philoclea se

---

<sup>352</sup> A este respecto, debemos tener presente que incluso se tomó como burla y ello porque, como LERNER asegura, "Marlowe was not the only Elizabethan to mock at the story he was telling: it is almost standard practice in the epyllion. Sometimes, as in the Pyramus and Thisbe story in *A Midsummer Night's Dream* or in Nashe's prose parody of *Hero and Leander*, we are given mere mockery; more common is a blend of the comic and celebratory, as we find, in their very different ways, in *Hero and Leander* and in *Romeo and Juliet*, where mockery enriches the mocked [...]. Those who mock most are also those who enjoy most" (1990:135).

<sup>353</sup> *Metamorfosis*, IV:

'Now Pyramus and Thisbe, he of all  
The fine young men the handsomest, and she  
The fairest girl of all the fabled East,  
Lived next door to each other in that city  
Whose high brick walls Semiramis once built.

[...]

The parents and the gods received her prayer:  
The mulberry retains its purple hue;  
One urn the ashes holds of lovers true.'  
The tale had ended; a brief interval  
Had followed; then, her sisters falling silent,  
This time Leuconoe began her tale (1987: 76-79).

pregunta a qué se debe la conversión de Pyrocles; teme que se trate de otra de sus trampas. Se pregunta si hay algún otro sexo que Pyrocles desea adoptar para burlarse de su simpleza; y persevera en sus acusaciones. Él cae junto al lecho de su amada, que, al no esperar la reacción de él, sale de la cama, como Venus del mar:

‘O divine soul,’ said she, ‘whose virtue can possess no less than the highest place in heaven, if for my eternal plague thou hast utterly left this most sweet mansion, before I follow thee with Thisbe’s punishment of my rash unwariness, hear this true protestation of mine: that, as the wrong I have done thee proceeded of a most sincere but irresistible affection, so led with this pitiful example it shall end in the mortal hate of myself; and if it may be, I will make my soul a tomb of thy memory! (206-207)

Una actitud que, a mi entender, significa que se establece esta comparación entre la diosa y la protagonista para mostrar un renacer en el corazón de Philoclea.

## 7.5 EL PODER, LA JUSTICIA, EL CASTIGO Y LA CONDENA

Como en el apartado 6.4 en el que he ahondado en el poder, la autoridad, la ira y la tiranía de las deidades olímpicas nos volvemos a encontrar con una situación que mantiene el objeto del primero. Es decir, el concepto y el hecho es el mismo, el mensaje también, solamente cambian los protagonistas que, en manos de Sidney, se ven incluso como parte de un lienzo. Sin embargo, será mejor que pase a detallar cada uno de los casos.

Las figuras mitológicas que aquí se incluyen abarcan estos aspectos. El castigo y la condena los vemos en los casos de Admeto (iba a ser castigado por olvidar hacer sacrificios en honor a Ártemis), Dánae (encerrada por su padre en un calabozo), las Furias (que perseguían a culpables de ciertos crímenes) representadas singularmente en Alecto (que es implacable y castiga los delitos morales), Medea (“castiga” la infidelidad de su marido), Midas (como castigo, Apolo le colocó unas orejas de asno), Momo (debido a sus constantes críticas, fue castigado con el exilio al Monte Olimpo), y Psique (tras no hacer caso a Cupido, Psique vagó por toda la tierra). El aspecto del poder se ejemplifica en los Titanes.

### 7.5.1 Admeto

La obra incluye una sola referencia a Admeto<sup>354</sup>, que viene en el tercer libro. Se trata del episodio en el que Dorus se sienta entre Pamela y Mopsa. Esta se abraza al cuello de Dorus y, con dulzura, le pide que le cuente qué le sucede, y él le cuenta una historia rebuscada que tiene que ver con Júpiter y Apolo. Hace millones de años, Júpiter expulsó a Apolo del cielo y lo desposeyó de su divinidad; destinado a llevar una vida desafortunada, Apolo se convirtió en el pastor de Admeto y expulsó a unas bestias de Arcadia. Dorus cuenta que un día en que Apolo estaba fatigado, se dispuso a descansar sobre la rama de un fresno que estaba un poco retirado del lugar en el que vivía. El dios comenzó a lamentarse y su padre, Júpiter, lo perdonó; desde la rama del fresno, Apolo ascendió a los cielos. El dios recompensó a su patrón Admeto con una doble vida y, dado que el fresno se convirtió en su santuario, Apolo le dio a este árbol la cualidad de que cualquiera que se sienta sobre él, obtenga aquello que desee. Dorus prosigue diciendo que Basilius acudió al oráculo para saber si, convertido en pastor, recobraría su ducado; hasta entonces, sus intentos habían sido en vano, pues Basilius no es un pastor, así que el duque le reveló el secreto a Dametas, haciéndole prometer que el deseo que pidiera sería para él. Dorus explica que Apolo, en el momento en que suplicó a Júpiter que le concediera el deseo de devolverlo al cielo, estaba tan triste que llevaba su rostro oculto con una capa roja que Admeto le había entregado. También dice que Dametas se ha ido a conseguir una capa roja para el duque y regresará mañana:

Therewith he told her a far-fet tale: how that many millions of years before, Jupiter, fallen out with Apollo, had thrown him out of heaven, taking from him the privilege of a god; so that poor Apollo was fain to lead a very miserable life, unacquainted to work, and never used to beg; that, in this order, having in time learned to be Admetus's herdman, he had (upon occasion of fetching a certain breed of goodly beasts out of Arcadia) come to that very desert, where, wearied with travel and resting himself in the bough of a pleasant ash tree stood a little off from the lodge, he had with pitiful complaints gotten his father Jupiter's pardon, and so from that tree was received again to his golden sphere. But having that right nature of a god, never to be ungrateful, to Admetus he had granted a double life; and because that tree was the chapel of his prosperous prayers, he had given it this quality: that whosoever, of such estate and in such manner as he then was, sat down in that tree, they should obtain whatsoever they wished. This Basilius having understood by the oracle was the only cause which had made him try whether, framing himself to the state of a herdman, he might have the privilege of wishing only granted to that degree. But that having often in vain attempted it, because indeed he was not such, he had now opened the secret to Dametas, making him swear he should wish according to his direction. 'But because', said Dorus, 'Apollo

<sup>354</sup> Sannazaro trae referencias de Admeto en la prosa 3 (1982: 45, 49). También las trae Spenser en *The Faerie Queene*, 3.11.39; y *Virgil's Gnat*, 425-427. Milton también alude a esta figura mitológica en el soneto 23, v. 3. Véase SAWTELLE 1896: 14-24; LOTSPEICH 1932: 32; y WHITMAN 1918:2.

was at that time with extreme grief muffled round about his face with a scarlet cloak Admetus had given him, and because they that must wish must be muffled in like sort, and with like stuff, my master Dametas is gone I know not whither to provide him a scarlet cloak, and tomorrow doth appoint to return with it. My mistress, I cannot tell how, having gotten some inkling of it, is trudged to Mantinea to get herself a cloak before him, because she would have the first wish. My master at his parting of great trust told me this secret, commanding me to see nobody should climb that tree. But now, my Mopsa, ' said he, 'I have here the like cloak of mine own, and am not so very a fool as, though I keep his commandment in others, to bar myself. I rest only extremely perplexed because, having nothing in the world I wish for, but the enjoying you and your favour, I think it a much pleasanter conquest to come to it by your own consent than to have it by such a charming force as this is. Now therefore choose, since have you I will, in what sort I shall have you' (170-171).

Miso, habiéndose enterado del asunto, ha ido a Mantinea a buscar una capa roja para ella para ser la primera en conseguir su deseo. Dorus continúa diciendo que Dametas le reveló este secreto y le ordenó que vigilara el fresno para que nadie se subiera. Dorus tiene una capa roja y le dice a Mopsa que está dispuesto a incumplir las órdenes de su padre y pedirle al fresno el amor de ella, o bien que ella se suba al árbol y pida aquello que más desea. Mopsa quiere subirse al fresno y le asegura a Dorus que, para conseguir su amor, no tendrá que escalar tanto. El pastor la ayuda a subir al árbol, del que no se puede bajar sin ayuda, y envuelve su cara con la capa de tal forma que la joven apenas puede quitársela

En este sentido conviene recordar que Admeto y Apolo mantienen una estrecha relación que surge cuando este es condenado a un año de trabajo forzado como esclavo, en expiación de la muerte de los Cíclopes. Todo se debe a que Apolo mató a los Cíclopes, creadores del rayo de Zeus, como venganza por la muerte de Asclepio, hijo de Apolo, abatido por Zeus con un rayo al enterarse de que Asclepio resucitaba a los muertos y, por lo tanto, robaba súbditos a Hades. De este modo, Apolo tuvo que cumplir la condena de trabajos forzados durante un año, tiempo en el que trabajó como pastor para el rey Admeto de Feras, en Tesalia, y cuyo excelente trato llevó consigo que Apolo le concediera grandes beneficios como, por ejemplo, aumentando enormemente el ganado que estaba a su cargo. Además, Apolo le ayudó a conseguir a la princesa Alcestis, hija de Pelias, rey de Iolcus. Sin embargo, con ocasión de sus bodas, Admeto olvidó hacer sacrificios en honor de Ártemis, por lo que debía recibir un castigo. Este no se hizo esperar ya que al entrar en la cámara nupcial encontró serpientes, claro aviso de una muerte inminente. Apolo consiguió de las Moiras, tras haberlas emborrachado, que Admeto no muriese el día señalado si había algún miembro de su familia dispuesto a

sacrificarse por él. Admeto buscó un sustituto, pero todos se negaron, incluso sus ancianos padres. Todos, menos Alcestis.

Como podemos ver, por tanto, la historia que Dorus cuenta a Mopsa no es del todo inventada ya que tiene sus fuentes en la mitología griega; si bien, estimo conveniente aclarar que el mito nos indica que Admeto era rey de la ciudad tesalia de Feras, pero no que Apolo llevase a cabo semejante hazaña con las fieras. Al mismo tiempo, pienso que hay que tener presente que Dorus se aprovecha de la ignorancia de la joven para adaptar el mito a sus propias necesidades. Esta historia es, a mi entender, un claro ejemplo de un hecho que tiene sus fuentes en la mitología griega y que se modifica en determinados aspectos porque, al igual que Sidney aporta nuevas perspectivas y tratamientos, en este caso uno de sus personajes aprovecha un momento concreto de la narración para emplear las fuentes de manera diferente y ello porque, tal y como podemos comprobar, en su relato, Dorus cuenta que Júpiter expulsó a Apolo del cielo, sin aludir a ningún motivo, y que Apolo tuvo que trabajar como un pastor mortal al servicio del rey Admeto, pero no indica por cuánto tiempo. En mi opinión, se mantienen las diferencias entre el mito de Apolo, Júpiter y Admeto y la historia relatada por Dorus. De acuerdo con Dorus, Apolo, convertido en pastor, se dispuso a descansar sobre la rama de un fresno y Júpiter, atendiendo a sus súplicas le devolvió su condición de dios y pudo ascender al cielo. Sin embargo, considero necesario aclarar que el mito nos cuenta que Apolo ascendió al cielo una vez transcurrido un año, pues ese es el periodo de tiempo exacto que Júpiter le había impuesto en su castigo. Apolo no recompensó a Admeto otorgándole una doble vida, sino a las vacas de sus rebaños con partos dobles. La historia concerniente al fresno surge de la mente de Dorus para poder librarse de Mopsa; en este sentido, Dorus se aprovecha de la ignorancia de la joven para adaptar el mito a sus propias necesidades.

### 7.5.2 Dánae

Tan solo hay una referencia a Dánae<sup>355</sup> y se halla en el segundo libro. Estamos en el momento en que, para escapar un poco de la prisión que suponía haber despertado los corazones de Gynecia y Basilius y para vivir secretamente sus sentimientos hacia

---

<sup>355</sup> Referencias de Dánae se encuentran en *The Faerie Queene*, 2.15.52, 3.7.26, 3.11.86 y 4.7.22. En *Romeo and Juliet*, I, 1, parece que se alude a ella. Marlowe la cita en *Edward II*, II, 2 y III, 3. Jonson la menciona en *Catiline*, II, 1, 223; y *The Alchemist*, II, 1, 48,49; y IV, 1, 112, 113. Véase SAWTELLE 1896: 46; ROOT 1903: 51; WHITMAN 1918: 67; LOTSPEICH 1932: 52; y WHEELER 1938: 38, 78.



Philoclea, la amazona se va al lugar donde se había producido el primer encuentro con la princesa; y canta una composición en la que habla de la falta de amor que ella tiene de la princesa y, a la vez, del agobio de los duques; también se dirige a Cupido, lo acusa de sus males, le recrimina su comportamiento infantil y concluye pidiéndole que sea amada o que la deje vivir sin amor. Tras esta canción, Basilius sale de entre los árboles y se presenta ante Cleophila; se arrodilla ante ella y levanta las manos con la misma expresión con la que se retrata a la vieja gobernanta de Dánae cuando ve la lluvia dorada. Basilius se dirige a la amazona, llamándola mujer celestial y diosa terrenal y le pide que no deje que su presencia sea odiosa para ella, ni que sus palabras tengan poco valor para sus oídos; el duque alude a su avanzada edad y le ruega que mire al que se ha conservado joven para servirla:

Basilius made no great haste from behind the tree till he perceived she had fully ended her music; but then, loath to lose the precious fruit of time, he presented himself unto her, falling down upon both his knees, and holding up his hands, as the old governess of Danae is painted, when she suddenly saw the golden shower: ‘O heavenly woman or earthly goddess,’ said he, ‘let not my presence be odious unto you, nor my humble suit seem of small weight in your ears. Vouchsafe your eyes to descend upon this miserable old man whose life hath hitherto been maintained but to serve as an increase of your beautiful triumphs. You only have overthrown me, and in my bondage consists my glory. Suffer not your own work to be despised of you, but look upon him with pity whose life serves for your praise’ (100).

Dánae era hija de Acrisio, rey de Argos, y de Eurídice. De acuerdo con Ovidio<sup>356</sup>, el padre de Dánae encerró a su hija en un calabozo subterráneo, pero Júpiter, que amaba a la joven, entró en la prisión en forma de lluvia de oro y la fecundó; de esta unión nació Perseo. En mi opinión, se alude aquí a este mito para reflejar la expresión de Basilius ante su amada Cleophila; pero, de acuerdo con Katherine Duncan-Jones en la edición que sigo, Sidney se basa, sobre todo, en un cuadro de Tiziano titulado “Dánae recibiendo la lluvia de oro”<sup>357</sup>. En esta pintura mitológica, Dánae está acompañada por una gobernanta que alza las manos para coger una parte del oro que va destinado a

---

<sup>356</sup> *Metamorfosis*, VI:

Asterie in the struggling eagle’s clutch  
She wove, and pictured Leda as she lay  
Under the white swan’s wings, and added too  
How Jove once in a satyr’s guise had got  
Antiope with twins, and, as Amphitryon,  
Bedded Alcmena; in a golden shower  
Fooled Danae, Aegina in a flame,  
And as a shepherd snared Mnemosyne,  
And as a spotted serpent Proserpine (1987: 124).

Dánae<sup>358</sup>. El narrador compara el gesto de Basilius con el de esta gobernanta, que, como el duque, está entrada en años y trata de alcanzar algo que no está destinado para ella. En este contexto, entiendo que Cleophila representa el oro que el duque desea.

### 7.5.3 Furias

Se menciona a las Furias<sup>359</sup> en el tercer libro. Cleophila habla en su canción de las tristezas del amor; y mientras medita, escucha, a lo lejos, un sonido que parece provenir del interior de la cueva; y percibe una voz que entona una canción. La voz que canta pide a los fantasmas y a las Furias infernales que escuchen las penas que los cielos le envían, pues los cielos conspiran para hacer que su vida sea una desgracia y una ruina. La voz que canta le pide a la cueva que sea su tumba y a la muerte que la acoja en su oscuro pecho:

Hark, plaintful ghosts! Infernal furies, hark  
Unto my woes the hateful heav'ns do send—  
The heav'ns conspired to make my vital spark  
A wretched wrack, a glass of ruin's end! (158, vv. 1-4)

La que así consta es la amazona. Debo aclarar que, en la mitología romana, las Furias eran unos espíritus infernales identificados con las Erinias griegas. Nacidas de la tierra regada por la sangre de Urano cuando este fue castrado por Crono, las Erinias se ocupaban, sobre todo, de vengar los crímenes, especialmente los que se atentaban contra la familia. Su vivienda habitual estaba en los Infiernos, de donde salían por conjuro del ofendido o por la maldición del propio ofensor. Se las representaba con figura de mujeres negras y aladas, con serpientes enroscadas en sus cabezas. Sus nombres eran Alecto, Tisífona y Megera y se las solía llamar con el apelativo de Euménides, “bondadosas”, para no encolerizarlas. En relación con las Furias como seres infernales,

<sup>357</sup> 1994: 374, nota 100.

<sup>358</sup> Recomiendo la lectura de *Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro* de Pierre Civil, ya que en parte dedica este estudio a la repercusión pictórica del mito de Dánae en el Manierismo y el Barroco (COLÓN 2002: 42).

<sup>359</sup> Spenser trae referencias de las Furias en *The Faerie Queene*, 1.3.36, 1.5.31, 1.6.47, 1.7.13, 1.9.24, 2.2.20, 2.5.37, 2.12.41, 3.11.1, 4.1.26, 4.2.1, 4.6.17 y 5.11.23; *The Shepherdes Calendar*, “November”, 164; *Amoretti*, soneto 85; *The Teares of the Muses*, 45, 261; *Virgil's Gnat*, 394, 422-2; *Mother Hubbard's Tale*, 1294, y *The Ruines of Rome*, 24. Kyd las menciona en *The Spanish Tragedy*, III, 1; y *Cornelia*, V. Marlowe lo hace en *Tamburlaine. Primera Parte*, IV, 4; *Tamburlaine. Segunda Parte*, I, 6; III, 2; III, 4; IV, 2; *Doctor Faustus*, III, 3; IV, 4; y *Edward II*, I, 4. A ello hay que añadir las referencias que vienen en *A Midsummer Night's Dream*, V, 1; *All's Well that Ends Well*, V, 3; *Henry IV. Segunda parte*, V, 3; y *Richard III*, I, 4. Numerosas referencias en Jonson. Véase LOTSPEICH 1932: 61; ROOT 1903: 64; WHITMAN 1918: 97-98; y WHEELER 1938: 101.

está el sentimiento y el estado que se quiere alcanzar. Es decir: la muerte como alivio, como salvación. Este es el mensaje que muestra Sidney en esta ocasión.

Poco después, en el mismo libro y pasaje, vemos otra referencia más. Cleophila ve a una dama recostada y con su rostro tan cerca del suelo que no puede distinguir de quién se trata. Se acerca con cuidado y la escucha hablar entre sollozos. La dama se dirige a la oscuridad y le pide que acoja su dolor. Se dirige a la tristeza y le pide que no añada más dolor; a la razón le achaca que tenga tantos ojos para ver el mal y que no los prevenga; puesto que es demasiado tarde para despertar su virtud y para reconfortarse con los dioses coléricos, la dama se dirige a las Furias infernales y les pide que satisfagan su ira sin temor a hacerla feliz, pues no hay nada que pueda aliviar la culpabilidad de su conciencia; concluye su monólogo diciendo que solo desea aliviar su anhelo infernal y se llama a sí misma “abatida Gynecia”, revelando, de esta forma, su identidad a Cleophila:

Ye infernal furies—for it is too late for me to awake my dead virtue, or to place my comfort in the angry gods—ye infernal furies, I say, aid one that dedicates herself unto you! (161)

Resulta claro que las Furias y su labor vengadora explica que Gynecia las convoque para que participen de su ira. La duquesa las describe como seres infernales, que es lo que realmente son. Dado su carácter maléfico y justiciero, las Furias son compañeras en el mal de Gynecia, que jura vengarse a toda costa de todo lo que atente contra su deseo de alcanzar a Cleophila.

Luego, se vuelve a tratar a estas criaturas en el cuarto libro. Estamos en el pasaje en que Basilius se bebe el filtro que Gynecia había preparado para la amazona y cae al suelo. En un principio, cuando Gynecia ve a su marido retorcerse por el suelo, piensa que se lo tiene bien merecido; pero cuando Basilius se muestra incapaz de pronunciar palabra y la duquesa no encuentra manera de socorrerlo, se queda paralizada; su razón comienza a gritarle la sucia rebelión de su pecado; su conciencia aumenta el fuego de su lucha interna. Gynecia siente que la ley le dicta su propia muerte, y comienza a lamentarse, aludiendo a la pena infinita que la consume, y de la que no puede librarse. En sus lamentos menciona a las Furias:

‘O bottomless pit of sorrow in which I cannot contain myself, having the firebrands of all furies within me, still falling and yet by the infiniteness of it never fallen! (242)

Posteriormente, todavía en el cuarto libro, aparece la última referencia a las Furias. Estamos en el pasaje en el que Philanax llega y se encuentra a Basilius muerto. Contemplando al duque y pensando en su injusta muerte, sus ojos revelan el odio mortal que les declara a sus asesinos. Gynecia no espera más que la muerte y se dirige a Philanax recurriendo a las mismas palabras que pronunció ante los pastores y le dice que no la mire como una mujer, sino como un monstruo; no como una duquesa, sino como una traidora del duque; no como la mujer de Basilius, sino como su asesina:

She (whom furies of love, firebrands of her conscience, shame of the world, with the miserable loss of her husband, towards whom now the disdain of herself bred more love, with the remembrance of her vision wherewith she resolved assuredly the gods had appointed that shameful end to be her resting place, had set her mind in no other way but to death) used suchlike speeches to Philanax as she had done before to the shepherds, willing him not to look upon her as a woman but a monster; not as a princess but a traitor to his prince; not as Basilius's wife but as Basilius's murderer (249).

La muerte nuevamente se convierte en la mejor salida, la solución. Por distintas razones, como vimos en este mismo apartado cuando Cleophila escuchó los lamentos que provenían del interior de una cueva. Ya entonces mencionamos a Hamlet que veía con agrado la muerte. También, dentro de la producción de Shakespeare, podemos pensar en Roderigo cuando, al hablar con Yago le asegura que no sabe qué hacer para conseguir a Desdémona y que tal vez la muerte es la mejor solución. Ovidio dice en las *Metamorfosis* que no podemos llamar feliz a nadie, antes de que haya muerto, o mejor aún, antes de que haya sido enterrado. De todo esto se alimentó Sidney y, por ello, lo representa así. Ahora, en esta cita, se debe a la culpabilidad, vergüenza y el deshonor, entre otras razones. Sea la que sea, la muerte libera.

#### **7.5.3.1 Alecto**

Como ya se recogió en el apartado anterior, Alecto es una de las Furias. La única mención a esta figura mitológica<sup>360</sup> tiene lugar en el tercer libro. Dorus, tras contar a Miso que ha visto a una joven muy bella y que sobre sus muslos yacía un pastor, le pide que sea discreta; le sugiere que vaya esa misma noche a Mantinea y, cogiendo a los amantes in fraganti, se lleve a Dametas y lo rescate de su mal comportamiento. De todo lo que Dorus le relató a Miso, nada parece enfurecerla más que la belleza de Charitas. El

fuego del desprecio se apodera de ella y por eso se la compara con la furia Alecto y con Medea asesinando a sus propios hijos:

But when the fire of spite had fully caught hold of all her inward parts, then whosoever would have seen the picture of Alecto, or with what manner of countenance Medea killed her own children, needed but take Miso for the full satisfaction of that point of his knowledge (169).

Alecto es una de las tres Erinias —Furias en la mitología romana—, hermana de Tisífona y Megera. Alecto, cuyo nombre significa “implacable”, era la encargada de castigar los delitos morales en los mismos hombres, tales como la cólera, la ira o la soberbia.

El narrador compara el rostro de Miso con el de Alecto, sugiriendo que la cólera de la esposa de Dametas es equiparable a la de la furia infernal. Hay que añadir, sin embargo, que la ira de Miso se desata por la infidelidad de su marido, por lo que habría sido más acertado compararla con la Furia Megera, la que castiga el adulterio. También vemos que, siguiendo la tradición mitológica, se asemeja el semblante colérico de Miso con el de Medea, cuando asesinó a sus dos hijos, pero esta referencia la vemos a continuación.

#### 7.5.4 Medea

La única referencia a Medea<sup>361</sup> está en el tercer libro y la acabamos de ver en el apartado anterior. Miso se muestra especialmente enfurecida (169) por la belleza de Charita, y sus celos se emponzoñan con la envidia y su odio se incrementa. Este sentimiento es lo que a mi entender lleva al narrador a comparar el desprecio que ella siente con la furia Alecto y con Medea asesinando a sus propios hijos. Como se sabe el mito de Medea se halla íntimamente ligado al de Jasón y los argonautas. Jasón y Medea, después de ser desterrados de Yolco, llegan a Corinto, donde vivían felizmente hasta que Jasón acuerda con el rey Creonte contraer matrimonio con su hija Glauce. Medea, consumida por los celos, regaló a la prometida un vestido impregnado en veneno que

<sup>360</sup> Referencias de Alecto vienen en Kyd, *Cornelia*, V; en Shakespeare, *Henry IV. Segunda parte*, V, 5; y *King John*, I, 2; y en Jonson, *The Masque of Queens*, 114, nota. Véase WHEELER 1938: 42, 101; y ROOT 1903: 36, 64.

<sup>361</sup> Sannazaro se refiere a Medea en la prosa 9 (1982: 96). En Spenser aparece citada en *The Faerie Queene*, 2.12.44, 5.8.47; y *Virgil's Gnat*, 397-400. También la vemos en *The Merchant of Venice*, V, 1, y *Henry VI. Segunda parte*, V, 2. En Jonson viene en *The Alchemist*, II, 1, 48, 49; *Epicoene*, IV, 1, 413;

abrasó a Glauce y también a su padre al intentar socorrerla. Seguidamente, Medea degolló a los dos hijos que había tenido con Jasón y huyó a Atenas en un carro de caballos alados, regalo de su abuelo Helio.

Sabemos que Miso, cegada por la ira y con la firme idea de vengarse, se dirige a Mantinea, pero pese a que el narrador asemeja el semblante colérico de Miso con el de Medea cuando asesinó a sus dos hijos, creo necesario aclarar que este paralelismo no implica que Miso esté pensando en asesinar a su hija Mopsa, sino más bien a Dametas y a la pastora que tiene por amante. Es decir, puesto que Medea mató a sus dos hijos para vengar la infidelidad de Jasón, Miso estaría pensando en matar a los amantes para vengar el adulterio de su marido. A mi entender, sucede como en la Medea de Ovidio, que tiene dos caras: la amante y la bruja<sup>362</sup>.

### 7.5.5 Midas

La única referencia a Midas<sup>363</sup> se encuentra en el cuarto libro. Estamos en el pasaje en el que Dametas excava la tierra en busca del tesoro y, tras pasar el día cavando, lo que encuentra son dos versos escritos en un trozo de papel, que dicen que aquel que busca tierra, encuentra un buen puñado de ella. El narrador afirma que no hay nada que pueda describir la consternación de Dametas cuando descubre que su tesoro se reduce a unos pobres versos y compara al anciano con Midas cuando, por considerar que Pan había tocado mejor su flauta, fue recompensado por Apolo con unas orejas de burro:

What an inward discountenance it was to master Dametas to find his hope of wealth turned to poor verses (for which he never cared much) nothing can describe, but either the feeling in oneself the state of such a mind Dametas had, or at least the bethinking what was Midas's fancy when, after the great pride he conceived to be made judge between gods, he was rewarded with the ornament of an ass's ears (230).

Como se puede ver, aquí se aprovecha la historia mitológica de Midas, y en particular la que se relaciona con Apolo. Este mito tiene que ver con el certamen

---

*Mercury Vindicated from the Alchemists*, 236; y *The Masque of Queens*. Véase LOTSPEICH 1932: 80; SAWTELLE 1896: 81; WHITMAN 1918: 155; ROOT 1903: 40, 84; y WHEELER 1938: 133.

<sup>362</sup> Esta referencia de Medea se suma a la que Sidney trae en *A Defence of Poetry*.

<sup>363</sup> Sidney se refiere a Midas en *The Lady of May*, específicamente en la composición de Dorcas y Rixus, y también viene en *A Defence of Poetry*. Spenser no trae referencias en este sentido. Sí lo vemos en *The Merchant of Venice*, II, 2. También Marlowe lo menciona en *Edward II*, I, 4. En Jonson viene en *Cynthia's Revels*, V, 3, 356; *The Alchemist*, II, 1, 49; y *Underwoods*, 394. Véase ROOT 1903: 86; y WHEELER 1938: 144.

musical que tuvo lugar entre los dioses Pan y Apolo, y en el que Tmolo, el dios de la montaña, fue elegido árbitro. Pan tocó su flauta y, con su rústica melodía, dio gran satisfacción a Midas, el cual era su ferviente seguidor. Entonces Apolo pulsó las cuerdas de su lira y Tmolo inmediatamente lo declaró vencedor; todos estuvieron de acuerdo salvo Midas, que disintió diciendo que prefería la flauta de Pan a la lira de Apolo. En castigo, Apolo colocó unas orejas de asno a Midas. El rey ocultó a todos el secreto hasta que un día, oprimido por guardar silencio, hizo un agujero en la tierra y a esta le confió el secreto, cerrándolo a continuación; unas cañas que había junto al agujero que Midas había hecho las movió el viento y propagaron su secreto.

### 7.5.6 Momo

Encontramos una mención a Momo en el primer libro. Alethes se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa; también, en el verso cuatro, a Momo, un personaje empleado en expresiones de la época y que designaba a una persona crítica y ávida de buscar defectos: “And for a taste of all these gifts, she borrows Momus’ grace” (28, vv. 8).

Momo es la personificación del sarcasmo y la crítica burlesca. De acuerdo con Hesíodo, era hijo de Nicté, la Noche, y tenía por hermana a Éride, la Discordia. Momo aparece en determinados relatos festivos de episodios mitológicos, en los que critica de modo sarcástico el proceder de los dioses. Unas veces se representa como una mujer y otras como un hombre, y es compañero inseparable de Como, divinidad menor que personifica el espíritu de los banquetes. Esta referencia de Momo en la *Arcadia* tiene un particular interés porque no abundan las citas en la época. De modo concreto, no viene en Spenser ni en Shakespeare. Sidney parece no dejar de tenerlo presente, ya que Momo se nombra en la *Defence of Poetry*. En este caso demuestra su sentido del humor y al igual que en *Arcadia* es irónico<sup>364</sup>, porque el modo lírico dominante en la obra es la ironía<sup>365</sup>. Para llegar a ello Sidney nos lleva a esperar la ironía y la ambivalencia en sus escenas por medio del carácter de los poemas que incluye en la narrativa y por la estructura dramática que crea para las églogas, una estructura diseñada para maximizar

<sup>364</sup> A. HAGER llega a hablar de “Ironic incompetence in interpreting mythography and metallurgy...” (1991: 182).

<sup>365</sup> STILLMAN 1986: 85.

tales efectos<sup>366</sup>. De manera que no comparto las palabras de Alan Hager cuando afirma que la ironía no es un fin en sí mismo para Sidney<sup>367</sup> o, en relación a este fragmento de *Arcadia*, que “The poet in his imaginative quandary proceeds to get the gods, gems, and metals all wrong”<sup>368</sup>. En realidad, el poeta renacentista se acerca a lo grotesco simplemente por el deseo de relativizar las cosas. Hasta tal punto que habla de *Momus of poetry* en *Defence of Poetry*, del mismo que alude a *Momus’ grace*<sup>369</sup>.

En definitiva, más que hablar de Momo como ser sería preferible pensar en una manera de comportarse. Un modo de actuar que puede ser empleado, como hace Sidney, de manera irónica pero que, también, representa la peor de las críticas. Del primero de los casos ha quedado clara constancia con los fragmentos de *Arcadia* y *Defence of Poetry*, en lo que respecta al segundo, valga este *Epigrama a Momo* del epigrama griego de Juan de Mariana (1617):

Hijo de la estupidez, sin normas, vano, soberbio  
di: no sabiendo nada, ¿por qué te atribuyes tanto?  
Todo lo sé —dices tú, ignorante de todo—  
y, mientras todo lo libas, con frecuencia robas muchísimo.  
Pones obstáculos para que nadie escriba lo bueno que no puedes superar.  
Como la estrella de Saturno manchas todo de moho.  
Si le quitas, Momo, el primer elemento a ‘mazote’  
padre siempre digno dejas cinco (azote).  
Pero, Pedro, poniendo también tres a ‘apalea’, esto es ble (apaleable),  
qué hermoso título hay así para ti y tus obras<sup>370</sup>.

### 7.5.7 Psique

El cuarto libro nos muestra la única referencia a Psique<sup>371</sup>. Pyrocles y Philoclea dormían profundamente, con sus cuerpos abrazados. Dametas, con la lámpara en la mano, observa a la pareja de la misma forma en que Psique contempló a su amante

<sup>366</sup> STILLMAN 1986: 93.

<sup>367</sup> HAGER 1991: 187.

<sup>368</sup> HAGER 1991: 181.

<sup>369</sup> En este sentido, Alan Hager asegura que “In fact, the rhetor maintains his comic effects at the expense of Neoplatonism to the last work of his *Defence of Poetry*, poking gentle fun at astrology, Egyptology, the search for audible heavenly harmony in the cosmos, and allegorical interpretation of the pagan myths. He curses you with clumsy sonneteering in love, and death without epitaphs, if you be born so near the dull-making cataract of Nilus that you cannot hear the planet-like music of poetry; if you have so earth-creeping a mind that it cannot lift itself up to look at the sky of poetry, or rather, by a certain rustical disdain, will become such a mome as to be a *Momus of poetry*. But all these popular enterprises of esoteric Neoplatonism remain magically intact. Their dazzle makes its way through the clutter of Sidney’s sardonic mask” (1991: 129).

<sup>370</sup> TUBAU 2008: 40.



desconocido, y se da cuenta de que quien yace junto a Philoclea es Cleophila y de que Cleophila es un hombre:

But Dametas, looking with the lamp in his hand, but neither with such a face nor mind, upon these excellent creatures, as Psyche did upon her unknown lover, and giving every way freedom to his fearful eyes, did not only perceive it was Cleophila (and therefore much different from the lady he sought), but that this same Cleophila did more differ from the Cleophila he and others had ever taken her for (237).

Según la leyenda inmortalizada por Apuleyo en sus *Metamorfosis*, Psique, el *Alma*, era la más joven de las hijas de un rey de Anatolia que rivalizaba en belleza con sus dos hermanas. Psique era, de hecho, tan hermosa que era adorada como si fuera la propia Afrodita, lo cual provocó los celos de la diosa, que le envió a Cupido para que la hiciese enamorarse de algún hombre, pero, al ver su enorme belleza, el joven dios se enamoró de ella y pidió al viento Céfiro que la llevara a un palacio donde la servían numerosas criadas. No obstante, Cupido puso a Psique como condición que nunca tratase de ver su rostro, pues entonces lo perdería; de esta forma, Cupido llegaba por la noche y desaparecía al amanecer. Las hermanas de Psique, celosas de su felicidad, le insinuaron que quizá su marido no se dejaba ver por ser monstruoso. Psique, deseosa de saber si esto era verdad, escondió una lámpara y, por la noche, iluminó el bello rostro de su amado, pero la joven dejó caer una gota de aceite de su lámpara sobre él. Cupido despertó y desapareció en el acto. Psique vagó por toda la tierra, sometida a las crueles tareas que le imponía Afrodita. Una de ellas consistía en bajar a los Infiernos y pedir a Perséfone un frasco; Psique no pudo resistir la tentación de abrirlo y quedó sumida en un sueño eterno. Cupido la despertó con una flecha y pidió permiso a Zeus para casarse con ella; el dios accedió y Psique alcanzó la inmortalidad<sup>372</sup>.

En el texto se ve que la curiosidad de Psique es comparada con la de Dametas, que, al igual que Psique, acerca su lámpara a los rostros durmientes de Pyrocles y Philoclea. Los amantes, sin embargo, no se percatan de la presencia de Dametas, por lo que el pastor no recibe el castigo de Psique. El elemento de atención en la obra no está centrado en la belleza de los amantes, que puede ser equiparable a la de Cupido, sino en el descubrimiento que hace Dametas de la verdadera identidad de Cleophila.

<sup>371</sup> Spenser cita a Psique en *The Faerie Queene*, 3. 6. 50-52; y *Muiopotmos*, 131. Véase SAWTELLE 1896: 104; WHITMAN 1918: 195; LOTSPEICH 1932: 104; y WHEELER 1938: 169.

<sup>372</sup> Un hecho que me lleva a pensar en el valor del nombre “Psyche” ya que significa “alma”, de manera que la historia puede ser entendida como una alegoría de una búsqueda espiritual (MILES 1990: 40).

### 7.5.8 Titanes

La única referencia a estas criaturas está en el tercer libro. Basilius yace sobre la hierba junto a Philoclea y mira el movimiento del sol; sus musas internas le inspiran un madrigal en el que el duque se dirige al sol, llamándolo “bello Titán”, y le pregunta por qué se apresura en partir, pues no hay luz cuyos rayos puedan sustituirlo; acaso sea para llevar noticias al lado oeste:

Why dost thou haste away,  
O Titan fair, the giver of the day? (182, vv. 1-2)

Los Titanes eran los seis hijos de Urano, el Cielo, y de Gea, la Tierra; sus nombres eran: Océano, Ceo, Crío, Hiperión, Jápeto y Crono. Tenían como hermanas a las Titánides, que también eran seis: Febe, Mnemósine, Rea, Temis, Tetis y Tía. Los Titanes constituían una raza de poderosos dioses relacionados con la fertilidad de la Tierra que gobernaron durante la legendaria “Edad de oro”, precediendo a los doce dioses olímpicos. Varios Titanes y Titánides se unieron, engendrando una segunda generación de Titanes: Océano y Tetis engendraron a las Océánides y a los ríos y manantiales; Hiperión y Tea a Helio, Selene y Eos; Ceo y Febe a dos hijas, Lete y Asteria. Crono y Rea, por último, formaron la pareja divina que sustituyó a Urano y Gea en el gobierno del universo. De su unión nacieron seis hijos: Hestia, Hera, Hades, Deméter, Poseidón y Zeus. Los Titanes de la primera generación fueron liderados por el más joven, Crono, quien castró a su padre Urano a instancias de su madre Gea. Temeroso de que alguno de sus hijos lo derrocara, Crono fue devorando a cada uno de los hijos que tuvo con Rea; solo se salvó Zeus, a quien su madre escondió en Creta. Más tarde, cuando Zeus se rebeló contra Crono haciéndole vomitar cada uno de los hijos que había engullido, todos los Titanes se pusieron de su parte, salvo Océano. En la Titanomaquia, la lucha de los Olímpicos contra los Titanes, Zeus y sus hermanos se sirvieron de la ayuda de los Gigantes y los Cíclopes para destronar a sus adversarios, los cuales acabaron sepultados en el Tártaro.

Como se ve en el texto citado, Basilius le pide al sol que se quede para que examine con detenimiento a aquella cuyos dones la igualan al astro; le pide, igualmente, que incline sus rayos hacia su amada para que contemple su belleza, pues con prisa, no la podrá apreciar. El duque concluye su madrigal con el pensamiento de que el sol se

aleja, dejándolo en la oscuridad, porque no quiere que se le vea deshonrado con la luz de una mortal. En la obra, Basilius llama al sol “bello Titán”, acaso por querer engrandecerlo; pero, como hemos indicado, el sol no es un Titán, sino hijo de un Titán.

## 7.6 LA NATURALEZA Y EL CAMPO

Los seres que componen este apartado son empleados por Sidney para ajustarse al mito. Tal vez porque los considera secundarios, no se percibe en el poeta inglés el esfuerzo por destacar en ellos sus cualidades, tal y como sucedía con los personajes troyanos, o de hacer uno de estos para sorprender al lector. Simplemente, los usa porque representan lo que quiere contar. De modo que vuelve a mostrar una de las ideas generales de la *Arcadia*: la naturaleza como un lugar idílico habitado por unos seres que lo disfrutaban sin mayor problema ni ambición.

Concretando lo dicho anteriormente, este es el espacio de análisis dedicado a los Silvanos (clara relación con el campo y bosques); los Faunos (dioses de los campos y los pastores); y los Sátiros (acompañan a Pan y Dioniso, vagando por bosques y montañas).

### 7.6.1 Silvanos

En la *Arcadia* la única referencia a los silvanos<sup>373</sup> se encuentra en el segundo libro. La ingenua Philoclea desconoce el mal y esto favorece su virtud, una mente pura que no ha experimentado las vilezas del mundo y ahora se sorprende del sentimiento que la posee; su corazón arde en deseo y su pasión le manifiesta el peligro, el deshonor y la desesperación en la que puede caer; su dulce espíritu parece languidecer ante el peso de su amor y, aunque se siente enferma, le resulta imposible resistirse a él. Su mayor placer es el de ir a algún lugar solitario en el que alimentar libremente su pasión. Y así, una noche de luna llena, burla la vigilancia de sus padres y se dirige a un pequeño bosque. La joven recuerda muy bien ese bosque porque es donde solía ir a pasear; pero, sobre todo, lo recuerda porque en ese bosque encontró, poco antes de la llegada de Cleophila, una piedra de mármol dedicada a los dioses silvanos de la Antigüedad. Sobre esta piedra Philoclea escribió unos versos que prueban la preocupación que tenía por su virtud. En ellos, Philoclea invocaba a los dioses rurales y les rogaba que escuchasen su voz y mantuvieran su voto de permanecer virgen en cuerpo y alma; invocaba a la piedra para

que su mente no faltara a las leyes de la virtud; invocaba, finalmente, a la castidad para que la acogiera en su pecho y le fuera constante. El recuerdo de estos versos la hace sentir culpable de su cambio. Philoclea se adentra en el bosque y encuentra la piedra sobre la que escribió los versos:

But the principal cause that made her remember it was a fair white marble stone that should seem had been dedicated in ancient time to the sylvan gods; which she finding there a few days before Cleophila's coming, had written these words upon it as a testimony of her mind against the suspicion she thought she lived in. The writing was this:

Ye living powers enclosed in stately shrine  
Of growing trees, ye rural gods that wield  
Your sceptres here, if to your ears divine  
A voice may come which troubled soul doth yield,  
    This vow receive, this vow O gods maintain:  
    My virgin life no spotted thought shall stain.

Thou purest stone, whose pureness doth present  
My purest mind; whose temper hard doth show  
My tempered heart; by thee my promise sent  
Unto myself let after-livers know.  
    No fancy mine, nor others' wrong suspect  
    Make me, O virtuous Shame, thy laws neglect.

O Chastity, the chief of heav'nly lights,  
Which makes us most immortal shape to wear,  
Hold thou my heart, establish thou my sprites;  
To only thee my constant course I bear.  
    Till spotless soul unto thy bosom fly,  
    Such life to lead, such death I vow to die (96, vv. 1-18).

Los dioses silvanos que Philoclea invoca en sus versos y a los que la piedra de mármol sobre la que la joven los escribe está consagrada, se refieren a la divinidad romana Silvano, que se identifica con el dios Pan de los griegos. Silvano es al mismo tiempo un dios bienhechor y un demonio maligno, protector de las selvas, de los bosques, de los rebaños y del hogar. Su santuario era un bosque donde se instalaba un altar y se le hacían ofrendas rurales. Se cuenta que cada estado tenía tres Silvanos: un *Silvanus domesticus*, un *Silvanus agrestes*, que era adorado por los pastores, y un *Silvanus orientalis*, esto es, el dios que presidía sobre el punto en el que comenzaba el estado. Por eso, a menudo, y como muestra Philoclea, se aludía a “los Silvanos”, en

---

<sup>373</sup> Sannazaro menciona a los silvanos en las prosas 3, 5, 8 y 10 (1982: 49, 65, 91, 113, 121). Spenser lo menciona en *The Faerie Queene*, 1.6.7ss. Marlowe lo cita en *Dido, Queen of Carthage*, III, 2, pero no vienen referencias en Shakespeare. Véase LOTSPEICH 1932: 109; y WHITMAN 1918: 232.

plural. La piedra de mármol sobre la que Philoclea escribe sus versos emula el altar con el que se adoraba a estos dioses; la joven les pide ser escuchada para que mantengan su voto de castidad, pero esta petición habría tenido mayor sentido si se la hubiese pedido a Diana, una diosa virgen que recompensaba a aquellas que mantenían su pureza<sup>374</sup>.

### 7.6.2 Faunos

La única referencia a los faunos<sup>375</sup> se recoge en el segundo conjunto de églogas, dentro de la composición de Nico y Pas, en la que Dicus actúa de árbitro e interviene en algún momento. Nico invoca a los faunos y a las hadas y los imagina sufriendo al ver que él mismo es comparado con Pas; les pide ayuda para demostrar a su compañero que puede cantar mejor que él.

*Nico.* O fauns, O fairies all, and do you see  
And suffer such a wrong? A wrong, I trow,  
That Nico must with Pas compared be.  
[...]  
*Pas.* O if I had Apollo' golden car,  
I would come down and yield to her my place,  
That (shining now) she then might shine more far (126-128, vv. 63-122).

Entiendo que la mención que ambos pastores hacen de los faunos, de Pan y de Apolo se desarrolla en función del contexto de sus versos. Conviene explicar que en la mitología romana, Fauno era una divinidad profética que revelaba el porvenir mediante determinadas manifestaciones de la naturaleza o a través de los sueños; era venerado, asimismo, como genio de los bosques, que asustaba por la noche a los mortales con sueños y apariciones terroríficas. El culto de Fauno tuvo especial relevancia entre los campesinos, pero, con el tiempo, fue decayendo, pasando a sustituirse por el de Silvano, el protector de las selvas y los bosques. Fauno se identificaba con el dios griego Pan. Por otro lado, tratándose de una divinidad secundaria, Fauno aparecía generalmente no como un personaje único, sino como un conjunto, los faunos, considerándoseles una especie de semidioses del bosque, afines a los panes, los sátiros y los silenos.

<sup>374</sup> Sidney menciona a Silvano en *The Lady of May*, en la composición final de Theron y Espilus.

<sup>375</sup> Sannazaro trae numerosas referencias en las prosas 3, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 (1982: 47, 49, 64, 65, 69, 79, 91, 106, 110, 113, 120 y 121). También las trae Spenser en *The Faerie Queene*, 1.6.7, 7.6.46ss; *The Shepheardes Calendar*, "July", 77; *Virgil's Gnat*, 145; *The Teares of the Muses*, 268; y *The Visions of*

### 7.6.3 Sátiros

Las referencias a los sátiros<sup>376</sup> comienzan en el primer conjunto de églogas. Mientras un grupo de pastores sostiene las linternas, otro se prepara para interpretar las églogas. El duque ocupa asiento junto a la duquesa y Cleophila. Gynecia sienta a su hija Philoclea a su lado con el fin de alejarla de la amazona; pero ello no impide que Cleophila y Philoclea intercambien miradas, hecho que llena de ira a la duquesa. Pamela, sentada junto a su hermana, se escuda en el bajo linaje de Dorus para empequeñecer su valor. Los pastores dan comienzo a su actuación. Con brincos y retozos, danzando al ritmo de la música que sale de sus flautas, los pastores son la viva imagen misma del dios Pan y los sátiros que lo acompañan:

The first sports the shepherds showed were full of such leaps and gambols as (being accorded to the pipe which they bare in their mouths even as they danced) made a right picture of their chief god Pan and his companions, the satyrs (51).

Los sátiros eran divinidades de los bosques y de las montañas que encarnaban la fuerza vital de la naturaleza. Como Pan, los sátiros eran mitad hombres, mitad machos cabríos y poseían una gran cola similar a la de los caballos. Perteneían al cortejo de Dioniso y participaban en todas sus fiestas bailando y bebiendo. Los sátiros poseían un insaciable apetito sexual y perseguían a las ninfas y a las ménades. Se les conocía también con el nombre de silenos y en Roma se identificaban con los faunos. En la obra se dice que los pastores son la viva imagen de Pan y los sátiros. Tengo que decir que, en algunos aspectos, el mito se ajusta perfectamente al contexto de la obra, pues el dios Pan es de Arcadia y, como los pastores recreados por Sidney, toca una flauta. Sin embargo, el deseo sexual que caracteriza al dios, así como su aspecto físico no se corresponden en absoluto con el argumento planteado en *Arcadia*. Si bien es cierto que, como pastores, su dios es Pan, su interés, hasta el momento, se reduce al canto, al baile y a las églogas, y no a la persecución de ninfas. Nótese, además, que Philoclea ha sido comparada en más de una ocasión con una ninfa y este hecho no incita el deseo sexual de los pastores. Es Sidney y su manejo del erotismo.

---

*Bellay*, 10. En Jonson tenemos en *The Forest*, 245; y *Catiline*, II, 1, 223. Véase LOTSPEICH 1932: 59-60; SAWTELLE 1896: 55; WHITMAN 1918: 88-89; y WHEELER 1938: 96.

<sup>376</sup> Sannazaro trae referencias en el proemio y en las prosas 3, 8, 10 (1982: 30, 45, 91, 113, 121, 160). También Spenser cita esta figura mitológica en *The Tears of the Muses*, 268; *Virgil's Gnat*, 178; *The Visions of Bellay*, 12; *The Faerie Queene*, 1.6.7ss, 3.10.36ss, 3.11.35, 7.6.39; y *Daphnaida*, 155-61. Véase LOTSPEICH 1932: 105; ROOT 1903: 105; y WHITMAN 1918: 209.

La segunda referencia a los sátiros se encuentra en el cuarto conjunto de églogas, en la composición de Strephon y Klaius. Por su amor a Urania, estos dos pastores decidieron entregarse a la vida de pastor; pero Urania no siente aprecio por ninguno de los dos. Después de muchas aventuras, Urania abandonó Arcadia diciéndoles por escrito que debían permanecer en el país hasta que tuvieran noticias suyas. Han transcurrido unos meses y Strephon y Klaius siguen sin saber nada de su amada. Es entonces cuando Strephon comienza su intervención invocando a los dioses de los ganados, a las ninfas, a los sátiros:

*Strephon.* Ye goat-herd gods, that love the grassy mountains,  
Ye nymphs, which haunt the springs in pleasant valleys,  
Ye satyrs, joyed with free and quiet forests,  
Vouchsafe your silent ears to plaining music  
Which to my woes gives still an early morning,  
And draws the dolour on till weary evening (285, 1-6).

El pastor pide a estas divinidades que escuchen su canto, que conceda un nuevo día a sus penas y que alivia su dolor hasta la noche. Un hecho que viene siendo habitual en las églogas que componen la obra. Strephon acude a ellos como representantes de la naturaleza que le rodea y en la que el pastor se refugia de su dolor; Pan, acompañado de su inseparable flauta, frecuenta las montañas, las ninfas los arroyos y los faunos los bosques.

#### 7.7 LAS PASIONES ANIMALES, EL APETITO SEXUAL, LA CARENCIA DE LEY Y DE HOSPITALIDAD

Sidney se mantiene en la línea de lo dicho en el 7.7 aunque, quizás, con la diferencia de que nos referimos a cuestiones que obligan una mayor actividad y acción. Es decir, ya no estamos en la vida contemplativa de, por ejemplo, los Sátiros que vagan por los bosques. Ahora, hay más margen de actuación, más elementos para describir y detallar. Si bien, tampoco debemos esperar que Sidney vaya mucho más allá ya que también en esta ocasión tiene claro que el papel que deben desempeñar estas criaturas será la de servirles para el relato, respetando en su gran mayoría el mito original, y hacer que sean un elemento más para contextualizar y, en tal caso, por comparativa, hacer que los más destacados resalten aún más. De modo que estamos ante personajes o criaturas cuyo papel es estar para completar un cosmos mitológico más sólido. Más aún cuando

estamos ante un tópico, la pasión, a la que ha dedicado tanto esfuerzo con las deidades olímpicas.

Las pasiones animales, el apetito sexual, la carencia de ley y de hospitalidad de este punto séptimo tienen en los Centauros el ejemplo más evidente de pasiones animales, y de un carácter que actúa sin ley y de manera poco hospitalaria. Igualmente, los Cíclopes, según Hesiodo, son fuertes, testarudos y de bruscas emociones; mientras que las Sirenas se relacionan con la tentación y la pasión.

### 7.7.1 Centauros

Los centauros, también llamados hipocentauros, eran una raza de seres monstruosos, con el torso y la cabeza de hombre y el cuerpo de un caballo<sup>377</sup>. Vivían en los bosques y en las montañas de la Élide, Arcadia y Tesalia; eran muy toscos y tenían unas costumbres salvajes; comían carne cruda y se emborrachaban fácilmente porque no estaban acostumbrados al vino. Aunque la mitología siempre los ha descrito como un pueblo, o un colectivo común, algunos centauros gozan de identidad propia, siendo protagonistas de leyendas concretas; tal es el caso de Neso, de Folo y de Quirón. Este último destacó por ser una excepción a la conducta incivilizada atribuida a los centauros, pues Quirón era célebre por su buen carácter y su sabiduría, habiendo adiestrado en el arte de la caza, la música y las armas a héroes como Eneas, Jasón, Acteón y Medea, y también al dios Asclepio.

En la *Arcadia* solo hay una referencia a los centauros, que se encuentra en el segundo conjunto de églogas<sup>378</sup>. Tras la intervención de Philisides, Cleophila, viendo que ningún pastor sale al escenario y sintiendo que sus ideas, tanto tiempo silenciadas, le piden salir, comienza a recitar unos versos anacreónticos con el deseo de que Philoclea escuche su voz. La amazona invoca a la musa y le pregunta qué le sucede a su pasión para quemar sus únicos secretos, pues no hay ninguna gloria en cantar su tristeza, tampoco hay consuelo en hablar sin recibir contestaciones y no hay sabiduría en revelar una herida si no se muestra su cura. Cleophila prosigue diciendo que tiene los

<sup>377</sup> “The Centaurs, a ferocious race of creatures, half-man and half-horse, are first described by Pindar, whom Apollodorus, I. 20, Diodorus, 4. 69, Hyginus, and others follow” (WHEELER 1938: 61).

<sup>378</sup> Referencias a los centauros las encontramos en Spenser: *The Faerie Queene*, 1.11.27, 2.9.50, 3.8.41, 3.11.43, 4.1.23, 6.10.13, 7.7.40; *Mother Hubbard’s Tale*, 1124; y *Virgil’s Gnat*, 41. También las tenemos en *A Midsummer Night’s Dream*, V, 1; *Titus Andronicus*, V, 2; y *King Lear*, IV, 6. Jonson trae distintas referencias en su producción: *Cynthia’s Revels*, I, 1, 225; *Catiline*, II, 1, 223; *The Poetaster*, IV, 3, 462; *Epicoene*, IV, 2, 433; *The New Inn*, I, 1, 313, IV, 2, 397, IV, 3, 380; *The Masque of Oberon*, 170; *Epigrams*, 235; y *Underwoods*, 428. Véase LOTSPEICH 1932: 45; ROOT 1903: 45; WHITMAN 1918: 46; y WHEELER 1938: 61.



ojos nublados, las piernas temblorosas, la voz ronca, la garganta abrasada; su lengua está hendida, su imaginación fascinada, sus pensamientos torpes; su corazón le duele, su vida se desvanece y su alma comienza a abandonarla. Su pasión es tan profunda que desearía hacerla pedazos. Cleophila se dirige de nuevo a la musa diciéndole en versos anacreónticos que si se inclina hacia el canto, que cante la caída de Tebas, las guerras de los centauros o la vida y muerte de Héctor; si, por el contrario, se inclina hacia el amor, le pide que relate el rapto de Europa, la muerte de Adonis, la red de Venus o el beso durmiente que la luna robó:

My muse what ails this ardour?  
If that to sing thou art bent,  
Go sing the fall of old Thebes,  
The wars of ugly centaurs,  
The life, the death of Hector,  
So may thy song be famous;  
Or if to love thou art bent,  
Recount the rape of Europe,  
Adonis's end, Venus's net,  
The sleepy kiss the moon stole;  
So may thy song be pleasant (143, vv. 19-29).

Los centauros son muy conocidos por la lucha que mantuvieron con los lapitas, provocada por su intento de raptar a Hipodamía el día de su boda con Pirítoo, rey de los lapitas. Teseo estaba presente en el conflicto; inclinó la balanza del lado del orden correcto de las cosas, y ayudó a Pirítoo. Los centauros huyeron. No me cabe duda de que a esta lucha se refiere Cleophila cuando pide a la musa que cante sobre las guerras de los horribles centauros. También todos estos cantos de guerra se presentan en contraposición a las historias de amor que Cleophila menciona a continuación. Cada uno de ellos se centra en un mortal —ya sea héroe o hijo de reyes— o en una deidad determinados cuya historia, de acuerdo con Cleophila, merece ser relatada. Al mismo tiempo, estos relatos mitológicos parecen tener mayor importancia que los propios lamentos de Cleophila y, por eso, le pide a la musa que los cante.

### 7.7.2 Cíclopes

Los cíclopes eran hijos de Urano y Gea, de enorme estatura y mucha fuerza, y con un solo ojo en la frente. La única referencia a estos seres<sup>379</sup> está en el último libro. Philanax

<sup>379</sup> Sannazaro los menciona en la prosa 12 (1982: 146). Spenser trae una referencia a los cíclopes en *Virgil's Gnat*, 541. Marlowe se refiere a ellos en *Tamburlaine. Primera parte*, II, 3; y en *Edward II*, I, 4.

se dirige a la nobleza de Arcadia, a Kerxenus y a los hombres más importantes de Mantinea, que se oponen firmemente a Philanax, y les pide que reúnan a todos los hombres para que escuchen las noticias que él tiene que comunicarles. Aunque con intereses dispares, todos acuden y Philanax se dirige a ellos como un hombre que tiene la conciencia limpia, no con palabras convincentes, ni con una actitud aduladora, sino con el tono grave de un padre sabio a quien nada salvo el amor lo lleva a reprender. De esta forma, Philanax dice a los hombres que tiene que informarles de un asunto muy importante y que tiene razón para solicitarles su ayuda por la vida de aquel que nunca les hizo daño, es decir, el duque, y que, dado que ellos no son ni cíclopes ni caníbales, no está desencaminado a la hora de desear que el cuerpo del duque, que los mantuvo treinta años en una paz floreciente, no sea cortado o devorado por ellos mismos, sino que se entregue al descanso natural de la tierra:

Methinks I am not without appearance of cause, as if you were cyclops or cannibals, to desire that our prince's body (which hath thirty years maintained us in a flourishing peace) be not torn in pieces or devoured among you, but may be suffered to yield itself (which never was defiled with any of your bloods) to the natural rest of the earth (306-307).

Creo adecuado explicar que, como se puede ver aquí, dado el carácter enérgico y brusco de los cíclopes, Philanax recurre a ellos como ejemplo de lo que los arcadianos no deben ser, pues supone que los cíclopes no habrían enterrado al duque dignamente, sino que habrían devorado su cuerpo.

### 7.7.3 Sirenas

La única referencia a las sirenas<sup>380</sup> está en el primer libro. Basilius se presenta y Cleophila hace lo propio como una amazona y causa una gratísima impresión en el duque:

Whoever saw a man to whom a beloved child long lost did, unlooked for, return might easily figure unto his fancy the very fashion of Basilius's countenance—so far had love

También lo vemos en *Titus Andronicus*, IV, 3; y *Hamlet*, II, 2. Jonson trae distintas referencias: *Catiline*, I, 1, 195; *The Poetaster*, IV, 3, 456; *The Masque of Oberon*, 174 y nota; *The Hue and Cry after Cupid*, 95, 97, 98; *Epigrams*, 236; *Mercury Vindicated from the Alchemists*, 233, 234; *Love's Welcome; the King and Queen's Entertainment at Bolsover*, 135; *The New English Canaan*, 348; y *Underwoods*, 372. Véase LOTSPEICH 1932: 50; ROOT 1903: 50; WHITMAN 1918: 65; y WHEELER 1938: 76.

<sup>380</sup> Spenser cita esta figura mitológica en *The Visions of Bellay*, 12; y *The Faerie Queene*, 2.12.1, 30-34. En Shakespeare la vemos en *Titus Andronicus*, II, 1; *The Comedy of Errors*, III, 2; y el soneto 119. Véase LOTSPEICH 1932: 81; ROOT 1903: 107-109; y WHITMAN 1918: 158.

become his master. And so had this young siren charmed his old ears, insomuch that, with more vehement importunacy than any greedy host would use to well acquainted passengers, he fell to entreat her abode there for some time (33).

Aquí se puede ver que cuando Cleophila es descrita como una sirena cuya voz hechiza los oídos del duque, se está aludiendo claramente al ser marino. En la mitología griega, las sirenas son poseedoras de una voz musical y enormemente atractiva; sus cantos ejercían una atracción tan poderosa sobre los marinos, que no podían evitar que sus barcos se estrellasen contra las rocas. Como se sabe, los argonautas y Ulises consiguieron pasar indemnes por las costas donde habitaban las sirenas; los primeros se guiaron por el canto de Orfeo, mientras que la tripulación de Ulises se taponó los oídos con cera. El hecho de que la voz de Cleophila sea semejante a la de una sirena no vaticina un buen augurio para Basilius, que ha quedado enormemente prendado de su voz. De manera que Sidney, al igual que la gran mayoría de autores, se queda en el mero hecho sin ir más allá.

## 7.8 GUARDIANES Y MENSAJEROS

A la vista del número de ocasiones en las que Sidney alude a los que denomino representantes de los guardianes y de los mensajeros, tendría sentido interpretar que eso significa el valor que les concede en la obra. De hecho, resulta lógico llegar a esa conclusión, sobre todo si lo comparamos con las divinidades del capítulo 6. De hecho, Sidney no entra en mucho detalle con estas de las que ahora pasamos a analizar y es en tal caso su relación con otros dioses lo que les da una mayor importancia.

Entrando en el estado de la cuestión, dentro de este apartado, Guardianes y mensajeros, vamos a mencionar a Argos (Juno le confió el cuidado de la vaca Io); Briareo (vigilante de los Titanes); Iris (mensajera de los dioses, como Hermes; por lo tanto, custodia sus mensajes); Pitón (custodiaba el oráculo de Delfos en el Monte Parnaso) y Vestales (su mayor responsabilidad mantener encendido el fuego sagrado templo Vesta).

### 7.8.1 Argos

Estamos ante una figura de frecuente aparición en las fuentes de la época<sup>381</sup>. En la *Arcadia* la primera referencia a Argos se encuentra en el primer grupo de églogas. Concluida la égloga entre Lalus y Dorus, sus versos son elogiados por todos, excepto por Geron y Dicus, dos pastores que se quejan de que un tema tan trivial como el amor haya sido el motivo de sus cantos. El primero detesta el amor por su avanzada edad, pero Dicus lo odia aún más por los infortunios que le ha causado. Por ello, en su pecho lleva un cuadro de Cupido que él mismo ha transformado y no duda en afirmar que los dioses se equivocaron al hacer de Cupido un dios y atribuir a la hermosa Venus su maternidad, cuando en realidad Cupido es el hijo bastardo de Argos e Io:

But Dicus, as if it had been no jesting matter, told him plainly that long they had done the heavens wrong to make Cupid a god, and much more to the fair Venus to call him her son—indeed, the bastard of false Argus, who, having the charge of the deflowered Io (what time she was a cow), had traitorously in that shape begot him of her; and that the naughtiness of men's lust had given him so high a title (57).

En este sentido quiero recordar que Argos Panoptes, “el que ve todo”, era sirviente de Juno y vestía con la piel de un toro al que había dado muerte porque asolaba Arcadia. Juno le confió a Argos el cuidado de la vaca Io, misión que el gigante cumplía con gran celo, ya que nunca dormía con todos sus ojos<sup>382</sup>. Para liberar a la vaca, Júpiter ordenó a Mercurio que matase a Argos. Mercurio lo consiguió, disfrazándose de pastor y haciendo que todos los ojos de Argos se durmieran con tediosas historias. Juno, agradecida con los servicios del gigante, trasladó sus numerosos ojos al plumaje del pavo real, que es un animal consagrado a la diosa.

La segunda referencia a Argos viene también en el primer conjunto de églogas, poco después de la anterior. La audiencia, excepto Geron, abuchea a Dicus por sus blasfemias. Sin embargo, Dicus, con valentía, da un paso al frente e invoca a Pan para que lo ayude con sus versos en venganza a Cupido por haberle hecho perder a la ninfa Siringe. El pastor se lamenta de los pintores y los poetas que con su arte ofrecen una

<sup>381</sup> Sannazaro lo menciona en la prosa 3 (1982: 46). Spenser trae referencias en *The Faerie Queene*, 3.9.7 y 1.4.7; y en *The Shepheardes Calendar*, “July”, 154, “September”, 203, y “October”, 32. Para Shakespeare véase *Love's Labour's Lost*, III, 1; *The Merchant of Venice*, V, 1; y *Troilus and Cressida*, I, 2. En Jonson viene en *The Alchemist*, 2, 1, 49; *The Staple of News*, III, 3, 243; y *The Entertainment for King James...*, 408. Véase WHEELER 1938: 51; LOTSPEICH 1932: 39; ROOT 1903: 40-41; WHITMAN 1918: 13; y SAWTELLE 1896: 30.

<sup>382</sup> Ya Ovidio en *Metamorfosis* había recogido la expresión *stellatus Argus* (‘el estrellado Argos’) en clara referencia al cuerpo del animal, cuyos luceros parpadeantes se distribuyen por cada uno de sus contornos.

imagen de Cupido que induce al engaño. En este sentido, y dado el interés que presto en este trabajo al tratamiento de los mitos, creo que es especialmente interesante la mención a los poetas y pintores y ello porque es evidente que estamos ante una obra que aporta en numerosos casos claras muestras de conocer la imagen e iconografía de las divinidades. Continuando con esta cita, estimo relevante destacar que, en opinión de Dicus, Cupido no es más que un pícaro y menciona nuevamente el mito de Argo e Io, ofreciéndonos la misma versión de los hechos que en el caso anterior. De hecho, el pastor afirma que Cupido es el culpable de que Argo vigilase a Io, de que Juno echase de menos a Júpiter mientras él estaba en brazos de Io y de que Mercurio matase a Argos:

No, nothing so; and old false knave he is,  
By Argus got on Io, then a cow,  
What time for her Juno her Jove did miss,  
And charge of her to Argus did allow.  
Mercury killed his false sire for this act,  
His dam, a beast, was pardoned beastly fact (58).

Dicus sigue cantando que, tras la muerte de su padre, Argos, con la vergüenza que su madre, Io, sentía por él, y con el desprecio de Juno por ser hijo de una rival, Cupido se convierte en un errante, en un pícaro que miente, roba y acusa. Dicus prosigue con su canción ridiculizando el físico de Cupido, pues el dios ha heredado los rasgos de su padre: los cuernos de la cabeza, el pie cortado, las largas orejas y los mil ojos. Sin duda, es evidente que Dicus narra su propia versión del mito de Argo e Io, que ya había relatado a Basilius poco antes de dar comienzo a su canción. El pastor insiste en atribuir a Cupido una genealogía totalmente inventada en la que, como ya indicé anteriormente, el dios es hijo del gigante Argos y de la sacerdotisa convertida en vaca Io. Creo que es importante entender que la invención de esta genealogía sirve a Dicus para corroborar el perfil infame de Cupido. Es decir, Argos no es más que un medio que emplea Dicus para atacar a Cupido.

También en la misma composición de Dicus viene otra referencia de Argos. Dicus prosigue con su canción sobre Cupido y define al dios como un ser que es mitad hombre mitad bestia; también como un dios que infunde el vicio en los corazones débiles y que propaga la infección del amor allá por donde pasa. A mi entender, no hay duda de que el pastor califica a Cupido de mitad hombre mitad bestia porque considera que su padre es el gigante Argos:

Millions of years this old drivell Cupid lives;  
While still more wretch, more wicked he doth prove:  
Till now at length that Jove him office gives  
(At Juno's suit who much did Argus love),  
    In this our world a hangman for to be  
    Of all those fools that will have all they see (59).

La última referencia a Argos nos lleva a las líneas finales del tercer libro. Philisides concluye sus versos como los empezó: qué lengua puede hablar de las perfecciones de su amada que no haya relatado la pluma. Tras el recuerdo de Pyrocles de estos versos del pastor, el narrador comenta que el príncipe no malgastó su tiempo rememorándolos. Pyrocles emplea su tiempo en convertir todas las penas pasadas en un exceso de alegría; el joven envidia los miles de ojos de Argos y los cientos de manos de Briareo y tiene que lidiar con sus deseos, que luchan por imponerse (211)<sup>383</sup>. A ello me refiero a continuación en mi análisis de Briareo.

### 7.8.2 Briareo

Encontramos la única mención a Briareo<sup>384</sup> justo al final del tercer libro. Aquí podemos ver que Pyrocles se encuentra con Philoclea, y la intensidad del momento y la belleza de su amada le traen a la mente una canción de Philisides, que empieza y concluye con los mismos versos: “What tongue can her perfections tell/In whose each part all pens may dwell?” (207, vv. 1-2). Tras el recuerdo de Pyrocles de estos versos del pastor, el príncipe se dedica a convertir todas las penas pasadas en un exceso de alegría; el joven envidia los miles de ojos de Argos y las cientos de manos de Briareo y tiene que lidiar con sus deseos, que luchan por imponerse:

Where, using the benefit of the time, and fortifying himself with the confessing her late fault (to make her now the sooner yield to penance), turning the past griefs and

<sup>383</sup> A estas referencias de la *Arcadia* hay que unir la que Sidney trae en *Astrophil and Stella*, en la última estrofa de la canción quinta. Ante la posibilidad de que alguna persona se encuentre cerca y los pueda ver, Stella le dice a Astrophil que se vaya y que no vuelva más, y el enamorado, desconsolado y frustrado, reacciona con estas palabras: “Well, be gone, be gone I say, / Lest that Argus eyes perceive you”. Aquí se aprovecha de nuevo el rasgo característico de Argo, el de poseer infinidad de ojos distribuidos por todo el cuerpo y el de tener la capacidad de mantener despiertos algunos de ellos mientras los otros dormían. Esta figura mitológica, como ya se ha dicho, está relacionada con las infidelidades de Júpiter. De esta forma, Astrophil toma el lugar de Júpiter, Stella el de Io, y el de Argo le corresponde a cualquier posible testigo de su encuentro.

<sup>384</sup> Referencias de Briareo vienen en *Troilus and Cressida*, I, 2; y *King John*, I, 4. Véase ROOT 1903: 44.

unkindness to the excess of all kind joys (as passion is apt to slide into his contrary), beginning now to envy Argus's thousand eyes, and Briareus's hundred hands, fighting against a weak resistance, which did strive to be overcome, he gives me occasion to leave him in so happy a plight, lest my pen might seem to grudge at the due bliss of these poor lovers whose loyalty had but small respite of their fiery agonies (211).

Ya se ha visto que Argos es el gigante con cien ojos, sirviente de Juno, y Briareo era uno de los tres Hecatonquiros, gigantes de cien brazos y cincuenta cabezas, hijos de Urano y Gea, y hermanos de los Titanes, de las Titánides y de los Cíclopes. Junto con sus hermanos Coto y Giges, Briareo fue enterrado en el Tártaro por Urano y mantenido allí por Crono. Zeus los liberó y los tomó como aliados para luchar contra los Titanes, distinguiéndose Briareo de tal forma que Poseidón le concedió casarse con una de sus hijas, Cimopolea. Los Hecatonquiros también ayudaron a Zeus cuando los Olímpicos se rebelaron contra él. Briareo espantó a los demás dioses, que huyeron aterrorizados ante su monstruosa fuerza, y, con sus cien brazos, desató a Zeus de sus correas. En agradecimiento, el dios los colocó de nuevo en el Tártaro como vigilantes de los Titanes. En este sentido, creo necesario explicar que si bien es cierto que a Briareo se le asignan cien manos, el número de ojos de Argos es motivo de discrepancia entre los distintos autores. En la obra, el narrador le atribuye al gigante mil, una cifra común en la mitología griega.

### 7.8.3 Iris

Tan solo encontramos una referencia a Iris<sup>385</sup>, que corresponde al primer libro y que se enmarca dentro del poema de Alethes, cuyo objetivo es aludir a distintas divinidades, de manera paradójica<sup>386</sup>, para resaltar sus peores imperfecciones de modo que puedan asemejarse a las de la joven; a Iris se la cita en el verso segundo: “As smooth as Pan, as Juno mild, like goddess Iris fast” (28, vv. 6).

En este sentido, considero especialmente relevante destacar que, en este poema, Iris posee firmeza; cuando, en realidad, se caracterizaba por su carácter variable. Hija de la oceánide Electra y del titán Taumante, y hermana de las Harpías, Iris era la

<sup>385</sup> Referencias de Iris vienen en *The Faerie Queene*, 3.11.47, 5.3.25; y *Muiopotmos*, 93. También las vemos en *All's Well that Ends Well*, I, 3; *Henry VI. Segunda parte*, III, 2, *Troilus and Cressida*, I, 3; y *The Tempest*, IV, 1. Numerosas referencias en Jonson: *The Poetaster*, IV, 1, 446; *Panegyre on the Happy Entrance of James...*, 435, 436; *Hymenaei*, 56; *The Vision of Delight*, 291; *Chloridia*, 101-104; *Expostulation*, 110; y *The Entertainment for King James...*, 429. Véase SAWTELLE 1896: 69; LOTSPEICH 1932: 73; WHITMAN 1918: 128; ROOT 1903: 77-79; y WHEELER 1968: 120.

<sup>386</sup> HAGER 1991: 177: 182.

personificación del arco iris. Se trata de una mensajera divina que, junto con Hermes, era la encargada de llevar los mensajes de los dioses a los hombres; normalmente era enviada por Hera.

#### 7.8.4 Pitón

Solamente nos encontramos con una referencia; concretamente en el episodio en el que el duque y su familia continúan cantando su himno a Apolo y mencionan el relato mitológico en el que el dios tuvo que luchar con la serpiente Pitón:

Thou God, whose youth was decked with spoil of Python's skin  
(So humble knowledge can throw down the snakish sin),  
Latona's son, whose birth in pain and travail long  
Doth teach to learn the good what travails do belong (118, vv. 5-8).

El duque y su familia mencionan el mito de Pitón en su himno a Apolo, diciendo que el dios, con su humildad, engalanó su juventud destruyendo la piel de la serpiente Pitón y que, con este acto, el joven Apolo arrojó el pecado. En efecto, en estas palabras pronunciadas en el himno hay una correlación entre la mitología griega y la historia bíblica, pues la serpiente que destruye Apolo representa el mal, como símbolo de tentación y encarnación del demonio.

Se trata de una referencia de interés porque no abundan en la época. Spenser y Shakespeare no aprovechan esta figura mitológica.

#### 7.8.5 Vestales

La primera referencia a las vestales se encuentra en el tercer libro<sup>387</sup>. Tras abandonar la cueva, Cleophila se dirige a los duques y les dice que, con el fin de dedicarse a unos asuntos concernientes a su estado que requieren de su soledad, desea ocupar la cueva por unos días y disfrutar de la sombra que le brinda; les pide que durante esos días no se tomen la molestia de visitarla, ya que saldrá cada día de la cueva a una hora determinada para que los duques la puedan ver. Los duques, obedientes, consienten en sus deseos, con la idea de que la felicidad de Cleophila es lo más importante para ellos, pero, en realidad, se alegran por ellos mismos: Basilius espera tener la ocasión de reunirse con ella sin que nadie los vea; Gynecia piensa que los deseos de Cleophila son una excusa para poder satisfacerla, tal y como le había prometido. Con estas esperanzas,

<sup>387</sup> Spenser trae referencias de las vestales en *The Faerie Queene*, 7.7.26. No hay referencias en Shakespeare. Véase LOTSPEICH 1932: 117; SAWTELLE 1896: 122-123; y WHITMAN 1918: 251.



los duques llaman a sus criadas para que trasporten la cama y los muebles de la habitación de Cleophila hasta la cueva. Una vez instalada en la cueva, Cleophila, como una de las vestales, transcurre sus días padeciendo estrecheces:

That was with all diligence performed of them, and Cleophila already in possession of her new chosen lodging where she (like one of Vesta's nuns) entertained herself for a few days in all show of straitness; yet once a day coming to do her duty to the duke and duchess, in whom the seldomness of the sight increased the more unquiet longing—though somewhat qualified, as her countenance was decked to either of them with more comfort than wonted, especially to Gynecia who (seeing her wholly neglect her daughter Philoclea) had now promised herself a full possession of Cleophila's heart, still expecting the fruit of the happy and hoped-for invention. But both she and Basilius kept such a continual watch about the precincts of the cave that either of them was a bar to the other from having any secret communing with Cleophila (190).

En este punto hay que señalar que Vesta es la diosa romana que se identifica con la griega Hestia, personificación del fuego del hogar. Las sacerdotisas consagradas a Vesta recibían el nombre de vestales, hermosas jóvenes que, como Vesta, habían de ser vírgenes; eran seleccionadas a la edad de seis a diez años, se las separaba de sus familias y eran conducidas a un templo, donde les cortaban los cabellos. Una de sus mayores responsabilidades era la de mantener encendido el fuego sagrado de sus templos. El narrador compara a Cleophila con una vestal, imaginándola en su cueva como una de estas sacerdotisas en su templo. El disfraz de amazona que Cleophila ha adoptado y su semejanza con una vestal parecen acentuar la virginidad de la joven; en efecto, sabemos que Cleophila es un príncipe, pero este hecho no resta valor a su pureza, que ha sido elogiada en numerosas ocasiones por Musidorus.

Encontramos una segunda referencia en el último libro. Pyrocles le pide al juez que haga caer sobre él toda la responsabilidad y que se compadezca de Philoclea, de cuyo infortunio solo él tiene la culpa. Las palabras de Pyrocles y el testimonio de Philanax le hacen suponer a Euarchus que Philoclea no es del todo inocente y sentencia que debe pasar el resto de su vida en un convento de clausura, como las vestales, para que pague por el mancillado honor de su apellido con la estricta profesión de la castidad:

He had not spoken his last word when all the whole people, both of great and low estate, confirmed with an united murmur Pyrocles' demand, longing, for the love generally was borne Philoclea, to know what they might hope of her. Euarchus, though neither regarding a prisoner's passionate prayer nor bearing over-plausible ears to a

many-headed motion, yet well enough content to win their liking with things in themselves indifferent, he was content first to seek as much as might be of Philoclea's behavior in this matter; which being cleared by Pyrocles and but weakly gainsaid by Philanax (who had framed both his own and Dametas's evidence most for her favour), yet finding by his wisdom that she was not altogether faultless, he pronounced she should all her life long be kept prisoner among certain women of religion like the vestal nuns, so to repay the touched honour of her house with well observing a strict profession of chastity (329).

Como ya he apuntado, las vestales eran sacerdotisas vírgenes consagradas a la diosa Vesta. Separadas de su familia, las vestales eran conducidas a un templo, donde les cortaban los cabellos; tal es el futuro que le espera a Philoclea una vez que Euarchus dictamina que sea encerrada en un convento de clausura. La intención del juez es que la princesa pague por su dudosa virtud permaneciendo virgen de por vida.

## 7.9 METAMORFOSIS Y TRANSFORMACIONES

Estamos posiblemente ante uno de los tópicos más relevantes de la mitología y que, a su vez, Sidney emplea cada vez que puede. Tanto es así que nos encontramos con episodios mitológicos especialmente conocidos y cuyo valor ha sido ejemplo para distintas generaciones. Es más, nos permite hablar incluso de la inconstancia del ser, y de las propias dudas existenciales que el propio Shakespeare nos mostraba con Hamlet. Ese ser o no ser cuyas respuestas hay tantas como personas. Del mismo modo podríamos hablar de Darwin y la manera de tener que adaptarse al momento puntual para salir victorioso o, al menos, no dejar que el elemento distorsionador o que violenta salga triunfador. Sidney en esta ocasión emplea aún más el mito a su antojo. Se hace eco del episodio original pero lo sitúa en la escena que más le beneficia. Y, así, Metamorfosis y transformaciones va a estar formado por Acteón (castigado por Artemis que lo transformó en ciervo), Aracne (Palas Atenea la transforma en araña), Ceneo (nació mujer y Neptuno la convirtió en un hombre invulnerable), Europa (Zeus se transformó en toro para seducirla), Filomela (los dioses la convirtieron en ruiseñor), Io (se transforma en vaca), Latona (a petición suya los dioses convierten a los campesinos en ranas), Leda (Zeus se transforma en cisne para seducir), Ninfas (Aretusa que es transformada en fuente para librarse de su acosador Alfeo; Eco: Hera transformó su don, las palabras más bellas jamás nombradas, castigándola a repetir todo cuanto oía; Siringe: perseguida por Pan, es transformada en caña por las Náyades), Ónfale (llevaba

piel de león y un arco mientras Heracles se vestía de mujer) y Pigmalión (Venus convierte una estatua de marfil en la mujer de Pigmalión).

### 7.9.1 Acteón

Se trata de una figura de frecuente aparición en las fuentes de la época<sup>388</sup>. En la *Arcadia* la única referencia de Acteón aparece dentro del tercer conjunto de églogas. Nos encontramos en las composiciones de Nico y Pas, que siguen al epitalamio de Dicus. Todo se centra en la presencia de los celos en la pareja y estamos en el momento en el que Pas concluye su intervención diciendo que si se llevan a cabo todos los consejos que ha expuesto en los versos anteriores, no hay más que hacer en el matrimonio, sino dejar que la virtud, la fortuna, el tiempo y los pechos de la mujer se encarguen del resto. Nico le reprocha el hecho de que, una vez que el marido ha hecho todo, deje el resto a la discreción de la esposa, y añade que, con quien quiera que Pas se case, espera que la discreción de la elegida embellezca la cabeza de Pas con el ornamento de Acteón; esto es, los cuernos del ciervo:

‘Well concluded’, said Nico, ‘when he hath done all, he leaves the matter to his wife’s discretion. Now whensoever thou marriest, let her discretion deck thy head with Actaeon’s ornament!’ (221).

En este punto es necesario recordar que Acteón, hijo de Aristeo y de Autónoe y nieto de Apolo, aprendió el arte de la caza junto al centauro Quirón, y Diana lo transformó en ciervo, tal y como recoge Ovidio<sup>389</sup>. A este respecto, me llama poderosamente la atención que el cuento de Acteón es inusual en Ovidio ya que termina

<sup>388</sup> Referencias de Acteón las trae Sannazaro en la prosa 10 (1982: 110). Spenser lo hace en *The Faerie Queene*, 7. 6. 45. 3-5; también vienen en *The Merry Wives of Windsor*, II, 1 y III, 2; *Titus Andronicus*, II, 3; y *Twelfth Night*, I, 1. Marlowe las recoge en *Doctor Faustus*, IV, 2; y *Edward II*, I, 1. También Jonson las trae en *Cynthia’s Revels*, I, 1, 219, 223; y V, 3, 351, 352; y *The Satyr*, 449. Véase WHEELER 1938: 38; LOTSPEICH 1932: 32; WHITMAN 1918:2; y ROOT 1903: 30.

<sup>389</sup> *Metamorfosis*, III:

[...] With that one threat  
Antlers she raised upon his dripping head,  
Lengthened his neck, pointed his ears, transformed  
His hands to hooves, arms to long legs, and draped  
His body with a dappled hide; and last  
Set terror in his heart. Actaeon fled,  
Royal Actaeon, and marveled in his flight  
At his new leaping speed, but, when he saw  
His head and antlers mirrored in a stream,  
He tried to say ‘Alas!’— but no words came;  
He groaned— that was his voice; the tears rolled down  
On cheeks not his—all changed except his mind (1987:56-57).

con la completa destrucción de su héroe y no con su fusión perpetua con el mundo natural<sup>390</sup>. De cualquier modo, entiendo la alusión al mito de Acteón en la *Arcadia* como una sutil metáfora de las posibles infidelidades que cometerá la futura esposa de Pas. En este sentido, resulta evidente que esta alusión es totalmente irónica. Por ello Pas se enfada tanto con las palabras de Nico que habría empezado una discusión de no ser porque Dicus desea que Philisides cante una canción típica de su región.

Esta escena ha llamado la atención de los especialistas. De acuerdo con Harbert, “Ovid begins the story by describing the sacred valley where Actaeon is to discover Diana bathing in a brief but elaborate rhetorical set-piece beginning *vallis erat*, an example of the *locus amoenus topos*. After this description, the arrival of Actaeon is recounted”<sup>391</sup>. Resulta interesante comprobar que Davis interpreta la escena de la cueva en *Arcadia* “by reference to the myth of Acteon and Diana, and its standard Elizabethan interpretations as an allegory of self-knowledge, curiosity, and lust. Gynecia represents Actaeon and Pyrocles appears to represent Diana, but both Gynecia and Pyrocles are pursued by desire”<sup>392</sup>. Además, sobre la relación entre Diana y Acteón, Miles la compara con la reina Isabel I y ello porque dice que Diana es “a virgin, like Athena, but unlike her sister avoids courts and cities, preferring to run free in the forest and groves with her band of huntress-nymphs, and fiercely punishing male intruders (like the hunter Actaeon), as well as females (like the nymph Callisto) who fall below her standards of chastity. The ‘Queen and huntress, chaste and fair...Goddess excellently bright’ (Ben Jonson) is a particularly potent figure in Elizabethan literature, when Elizabeth, the Virgin Queen, liked to be associated with her”<sup>393</sup>.

### 7.9.2 Aracne

La única referencia a Aracne<sup>394</sup> aparece en el segundo libro. Mientras Gynecia va en busca de Cleophila y Philoclea, le viene a la mente una canción que representa su suerte. Aunque la duquesa no la canta, esta canción dice que la consumen dos fuegos, el del amor y el de los celos; ambos fuegos permanecen unidos, sosteniéndose el uno al

<sup>390</sup> BURROW 1990: 117-118.

<sup>391</sup> 1990: 89.

<sup>392</sup> *Apud* WASHINGTON 1972: 65.

<sup>393</sup> 1999: 25.

<sup>394</sup> Referencias a Aracne las vemos en Sannazaro, prosa 8 (1982: 83). También la cita Spenser en *The Faerie Queene*, 2.7.28, 2.12.77; y en *Muiopotmos*, 265-352. Para Shakespeare véase *Troilus and Cressida*, V, 2. En Jonson viene en *Cynthia's Revels*, III, 2, 267; *The Fortunate Isles, and Their Union*, 80; y *Neptune's Triumph for the Return of Albion*, 36. Véase WHEELER 1938: 50; LOTSPEICH 1932: 38; ROOT 1903: 39; WHITMAN 1918:11; y SAWTELLE 1896: 25-27.

otro: mientras el amor despierta al ojo celoso, el ojo celoso, mientras más mira, más ama. Estos fuegos la alimentan diariamente y convierten su alegría en cenizas; con las llamas pierde su poder y muere; finalmente, se pregunta cómo es posible que un combustible tan pequeño —es decir, ella misma, consumida por la pasión— pueda crear un fuego tan grande. Tras pensar en esta canción, Gynecia encuentra a Cleophila y a Philoclea, a quien mira con el mismo desdén con el que Palas miró a Aracne tras haber vencido el reto:

Being come where they were, to the great astonishment of the sweet Philoclea (whose conscience now began to know cause of blushing), for first salutation she gave an eye to her daughter full of the same disdainful scorn which Pallas showed to the poor Arachne that durst contend with her for the prize of well weaving (108).

Aracne era una joven lidia que tejía y bordaba habilidosamente; cuenta Ovidio<sup>395</sup> que un día su soberbia la llevó a retar a su diosa y patrona Palas Atenea. Aunque esta, transformada en anciana, trató de infundirle modestia, Aracne insistió en su reto. Atenea hizo un tapiz representando los castigos que los dioses infligían a los mortales que los desafiaban, y Aracne le respondió con otro en el que figuraban los amores escandalosos de los dioses. Atenea, encolerizada, le dio un golpe con su lanzadera y Aracne, humillada, se intentó ahorcar. La diosa la salvó transformándola en araña. En la obra, a mi entender, la mirada de desdén de Gynecia hacia su hija es igualada a la de la diosa Palas hacia Aracne. Con esta comparación, veo evidente que el reto del tejido es como el reto del amor; la vencedora es aquella que conquista el corazón de Cleophila. Pese a que Gynecia es elevada a la categoría de diosa, resulta evidente que su desdén proviene del hecho de que su amada ha escogido a su hija en vez de a ella. El narrador afirma que Aracne salió victoriosa del reto, sugiriendo de esta forma que Philoclea ha vencido a su

---

<sup>395</sup> *Metamorfosis*, VI:

[...] She had in mind  
Arachne's doom, the girl of Lydia,  
[...] Forming the raw wool first into a ball,  
Or fingering the flock and drawing out  
Again and yet again the fleecy cloud  
In long soft threads, or twirling with her thumb,  
Her dainty thumb, the slender spindle, or  
Embroidering the pattern—you would know  
Pallas had trained her. Yet the girl denied it  
(A teacher so distinguished hurt her pride)  
And said, 'Let her contend with me. Should I  
Lose, there's no forfeit that I would not pay.' (1987: 121).

madre al conquistar el corazón de Cleophila; sin embargo, el hecho de que Aracne acabe convertida en araña me lleva a imaginar un castigo similar para Philoclea.

### 7.9.3 Ceneo

La única referencia a Ceneo está en el segundo libro. Philoclea pide a las estrellas que, si ha sido presa de la imaginación, aumenten su enfermedad día tras día hasta que su nombre sea odioso para las mujeres. La joven reconoce que las estrellas no pueden subsanar la violenta pasión que la asedia; tendrá, entonces, que esperar en peligro y con vergüenza. La imposibilidad la atormenta y explica que los deseos pérfidos son castigados después de haberse disfrutado, pero los deseos imposibles llevan su mal en el propio deseo. Philoclea habría querido que Cleophila se transformase en el joven Ceneo, pues si la amazona fuese un hombre podría cumplir su deseo u odiarlo por rechazarla:

Then would she wish to herself (for even to herself she was ashamed to speak it out in words) that Cleophila might become a young transformed Caeneus. 'For', said she, 'if she were a man I might either obtain my desire, or have cause to hate for refusal'— besides the many duties Cleophila did to her assured her Cleophila might well want power, but not will, to please her. In this depth of her musings there passed a cloud betwixt her sight and the moon which took away the present beholding of it. 'O Diana', said Philoclea, 'I would either the cloud that now hides the light of my virtue would as easily pass away as you will quickly overcome this let; or else that you were for ever thus darkened to serve for a better excuse of my outrageous folly' (98).

Ceneo era un lapita hijo de Élato. De acuerdo con Ovidio<sup>396</sup>, Ceneo había nacido mujer, llevando el nombre de Cénide o Cenis; Neptuno se enamoró de ella y, una vez que gozó de la joven, la complació en su deseo de convertirse en un hombre invulnerable. Con su nueva identidad, Ceneo se convirtió en uno de los Argonautas y

---

<sup>396</sup> *Metamorphosis*, XII:

Caenis, the child of Elatus, was once  
A famous beauty, loveliest of all  
The girls of Thessaly, and jealous hopes  
Fired many a suitor in the neighbouring towns  
And your town too, Achilles (she was your  
Fair fellow-citizen)  
[...] She spoke her last  
Words in a deeper tone; they might well seem  
A man's voice. So it was. For Ocean's god  
Approved her wish, and added power to be  
Proof against every wound and not to fall  
To spear or sword. Rejoicing in the gift,  
Caeneus fared forth to range Peneus' ways,

tomó parte en la lucha entre los lapitas y los Centauros, quienes lo sepultaron vivo con sus lanzas. En lo que respecta a *Arcadia*, la referencia a Ceneo tiene un objetivo claro al decir que la joven Philoclea habría deseado que Cleophila fuese un joven Ceneo. Es decir, se habría decantado por el chico como un hombre porque, así, podría satisfacer su amor. Además, conviene destacar que se trata de una referencia de interés porque no abundan en los autores de la época alusiones a esta figura mitológica. Ni Spenser ni Shakespeare se refieren a ella. Tampoco viene en Ben Jonson.

#### 7.9.4 Europa

En el segundo conjunto de églogas encontramos la primera referencia a Europa<sup>397</sup>. Tras la intervención de Philisides, Cleophila, viendo que ningún pastor sale al escenario, comienza a recitar unos versos anacreónticos con el deseo de que Philoclea escuche su voz. En este contexto, entre sus intervenciones, creo necesario destacar el momento en el que nos encontramos y ello porque Cleophila se dirige de nuevo a la musa diciéndole que si se inclina hacia el canto, que cante la caída de Tebas, las guerras de los centauros o la vida y muerte de Héctor; si, por el contrario, se inclina hacia el amor, le pide que relate el rapto de Europa, la muerte de Adonis, la red de Venus o el beso durmiente que la luna robó:

My muse what ails this ardour?  
If that to sing thou art bent,  
Go sing the fall of old Thebes,  
The wars of ugly centaurs,  
The life, the death of Hector,  
So may thy song be famous;  
Or if to love thou art bent,  
Recount the rape of Europe,

Adonis' end, Venus' net,  
The sleepy kiss the moon stale;  
So may thy song be pleasant (143, vv. 19-29).

Como vemos en este caso se menciona el rapto de Europa, pero no se dan detalles. Conviene aclarar que de acuerdo con la historia mitológica se sabe que, siendo

---

And there in men's pursuits he passed his days (1987: 279-280).

<sup>397</sup> Spenser trae referencias de Europa en *The Faerie Queene*, 3.11.30, 5.Pr.5, 7.7.33; y *Muiopotmos*, 277-96. También las vemos en *Much Ado about Nothing*, V, 5; *The Merry Wives of Windsor*, V, 5; y *The Taming of the Shrew*, I, 1. La transformación de Júpiter en toro se menciona en *Henry IV, Segunda Parte*, II, 2, 193; *Troilus and Cressida*, V, 1, 59; *A Winter's Tale*, IV, 3, 27. En Jonson tenemos en *Epicoene*, III,

una joven, Europa jugaba con sus compañeras a la orilla del mar cuando vio un toro blanco y hermoso; este toro era el propio Zeus que, enamorado de la joven, había tomado esta apariencia para poder raptarla. Sorprendida por la mansedumbre del toro, Europa comenzó a jugar con él; rodeó el cuello del animal de flores y se atrevió, incluso, a sentarse sobre su lomo. El toro aprovechó este momento para salir huyendo hacia el mar, llevándose consigo a la joven hasta Creta, donde se unió a ella. Zeus y Europa tuvieron tres hijos: Minos, Radamantis y Sarpedón. Luego, el dios desposó a la joven con el rey de Creta, Asterión, y le hizo tres regalos: Talos, el curioso autómatas de bronce; Laelaps, un perro de caza que no dejaba escapar una sola presa; y una jabalina que daba siempre en el blanco. De la unión de Europa y Asterión nacieron nuevos hijos, pero el rey cretense también crió como suyos a los que había concebido Europa de Zeus; de esta forma, tras la muerte de Asterión, Minos ocupó el trono de Creta.

Europa vuelve a aparecer en el último libro. Nos encontramos en el juicio de Pyrocles, Musidorus y las dos princesas, en la escena en la que Euarchus afirma que los hechos deben juzgarse con frialdad e imparcialidad. Si el que se hace llamar Timopyrus no niega haber forzado a Philoclea, las leyes de Grecia dictan que debe ser castigado lanzándosele desde lo alto de una torre; además, los decretos del estado establecen que la lujuria debe ser sancionada con la muerte. En cuanto al otro acusado se refiere, Musidorus, Euarchus no tiene duda de que su acto es también una violación pues, aunque no la raptó en contra de su voluntad, sí lo hizo en contra de la voluntad de su padre. Esta falta es castigada con la decapitación. Euarchus prosigue diciendo que ningún hombre debe asombrarse de que sus ancestros hayan sido tan severos en estos casos, pues el rapto de la fenicia Europa o de la griega Helena les enseñó las llamas que surgieron de semejantes chispas; y aunque Helena era una esposa, y Pamela es aún una niña, el ejemplo es igualmente válido, pues el motivo principal por el que un hombre se casa con una mujer es el de tener hijos de ella:

Neither let any man marvel our ancestors have been so severe in these cases, since the example of the Phoenician Europa, but especially of the Grecian Helen, hath taught them what destroying fires have grown of such sparkles (351).

---

1, 381; *Volpone*, III, 6, 251; y *Catiline*, II, 1, 233. Véase LOTSPEICH 1932: 58; SAWTELLE 1896: 54; ROOT 1903: 59; WHITMAN 1918: 85; y WHEELER 1938: 93.



En su discurso, Euarchus se refiere al mito de Europa, la bella joven a la que Júpiter raptó metamorfoseándose en un toro blanco. Aunque, a mi entender, conviene aclarar que las circunstancias que rodean a Pamela no se identifican en absoluto con el mito, Musidorus, al igual que Zeus, ha tenido que transformar su identidad en la de un pastor para acceder a la joven. Esta metamorfosis, sin embargo, es conocida por Pamela, que huye con Musidorus con la misma confianza con la que Europa se subió a lomos del toro. Curiosamente, los hijos que Júpiter tuvo con Europa, Minos y Radamantis, eran los jueces inexorables del mundo subterráneo; acaso el narrador haya querido dar un guiño a la inapelable justicia de Euarchus.

### 7.9.5 Filomela

Encontramos una referencia a Filomela<sup>398</sup> en el cuarto conjunto de églogas. Agelastus también invoca a Filomela:

O Philomela with thy breast oppressed  
By shame and grief, help, help me to lament  
Such cursed harms as cannot be redressed (300-301, vv. 61-63).

Filomela era una de las hijas de Pandión, rey de Atenas, quien otorgó a Procne, la hermana inseparable de Filomela, como esposa a su aliado Tereo, rey de Tracia. Sin embargo, cuando este conoció a su cuñada, se enamoró de ella y la violó; luego le cortó la lengua para que no pudiese contar lo sucedido y la encerró en una casa. Filomela consiguió informar a su hermana de lo sucedido bordando en una tela lo que le había hecho Tereo; entonces Procne se vengó de su esposo matando a Itis, el hijo que había tenido con él, y haciéndoselo servir luego como cena. Al enterarse Tereo, persiguió a las dos hermanas, quienes imploraron de los dioses su salvación; apiadándose de ellas, estos convirtieron a Filomela en ruiseñor<sup>399</sup>, a Procne en golondrina y a Tereo en abubilla.

Resulta evidente que se sirve de la leyenda de esta joven e invoca al ruiseñor Filomela para que, con su pecho oprimido por la vergüenza y la tristeza, lo ayude a

<sup>398</sup> Referencias de esta figura mitológica las trae Spenser en *The Shepherd's Calendar*, "August", 184-186, "November", 141; *Virgil's Gnat*, 401-408; *The Teares of the Muses*, 236; y *Daphnaida*, 475-476. En Shakespeare las vemos en *A Midsummer Night's Dream*, II, 2; *Cymbeline*, II, 2; *Titus Andronicus*, II, 3, II, 5, IV, 1, V, 2; y *The Rape of Lucrece*, 1079, 1128. Véase WHITMAN 1918: 169, 183; LOTSPEICH 1932: 100; SAWTELLE 1896: 70, 99; y ROOT 1903: 97-98.

<sup>399</sup> Véase Ignoto (pseudo) 1873 y ello porque presta especial atención al pasaje del primer libro relacionado con el ruiseñor y acepta la respuesta de que se refiere a la historia de Philomela, escrita por Ovidio, en la que esta se convirtió en ruiseñor.

lamentarse de la irreparable muerte del duque.

Hablar de Filomela en la obra de Sidney y tener como única referencia la *Arcadia* sería perder otra fuente especialmente útil como es el soneto 4 de *Certain Sonnets*. De tal manera que si nos fijamos en el tercer canto nos encontramos con que la dama es una amante típica petrarquista. Caracterizada por su castidad, será la causa de una respuesta violenta en el cuarto soneto. Y ya en el décimo su tratamiento se vuelve más sádico. Sin duda, Sidney enfrenta la sexualidad con la virtud. Por ello, como anticipo al soneto cuatro, el poeta se queja de los terribles efectos del amor en él y hace un llamamiento a las fuerzas de la naturaleza para librarlo del poder de su amante. Con estos antecedentes nos presentamos ante la mención a Filomela en *Certain Sonnets*. Momento en el que debo resaltar la constante sensación de dolor, queja y negatividad. Incluso más allá de los momentos y composiciones que exaltan la intensidad del placer que se siente al ver a la amada. Destaca el pesar porque eso es precisamente lo que se quiere mostrar. De ahí, por ejemplo en la *Arcadia*, el uso por parte de Agelastus de palabras como *shame* y *grief*, para a continuación hacer énfasis en su lamento con la necesidad de ayuda, repitiendo el término *help* y, lo que es aún más evidente, *lament*. Una frase (*By shame and grief, help, help me to lament*) hecha única y exclusivamente para llamar la atención y generar preocupación.

#### 7.9.6 Io

Las referencias a Io<sup>400</sup> se encuentran en el primer conjunto de églogas. Concluida la égloga entre Lalus y Dorus, el narrador comenta que sus versos son elogiados por toda la audiencia, excepto por los pastores Geron y Dicus. El primero detesta el amor por su avanzada edad, pero Dicus lo odia aún más por los infortunios que le ha causado. Con el fin de demostrar su aborrecimiento hacia el amor, Dicus porta en una mano un látigo — símbolo de la esclavitud y del dolor que provoca el amor— y en la otra una figura de Cupido. En su pecho lleva un cuadro del dios que él mismo ha transformado: el joven dios está sentado sobre una horca como si fuera a ser colgado; harapiento, casi desnudo, con los cuernos de un toro en la cabeza, largas orejas, el rostro cubierto de arrugas y los pies partidos; en su mano derecha lleva una corona de laurel y, en la izquierda, una bolsa con dinero; de su boca pende un lazo con el retrato de una bella mujer y un hombre excelente. Dicus también difama la imagen de la deidad refiriéndose al mito de

Argos e Io:

But Dicus, as if it had been no jesting matter, told him plainly that long they had done the heavens wrong to make Cupid a god, and much more to the fair Venus to call him her son—indeed, the bastard of false Argus, who, having the charge of the deflowered Io (what time she was a cow), had traitorously in that shape begot him of her; and that the naughtiness of men's lust had given him so high a title (57-58).

Tal y como refiere Ovidio<sup>401</sup>, Júpiter consiguió unirse a la joven después de que los oráculos anunciaran a Io que abandonara su resistencia para evitar la cólera del dios. Júpiter la transformó después en una hermosa vaca para evitar las sospechas de Juno. Pero la diosa no se dejó engañar y pidió a su esposo que le regalase la vaca, para luego confiársela a Argos. Para liberar a la vaca, Júpiter ordenó a Mercurio que matase a Argos. En la obra, el pastor Dicus atribuye la paternidad de Cupido a Argos y a Io, argumentando que, cuando el gigante estaba al cuidado de la desflorada Io, ya transformada en vaca, abusó de ella y le dio un hijo. Cupido, en consecuencia, sería hijo de una vaca y un gigante horrendo de mil ojos.

Dicus narra su propia versión del mito de Argo e Io, que ya había relatado a Basilius poco antes de dar comienzo a su canción. El pastor insiste en atribuir a Cupido una genealogía totalmente inventada en la que, como ya indicó anteriormente, el dios es hijo del gigante Argos y de la sacerdotisa convertida en vaca Io. Puesto que su padre muere a manos de Mercurio y su madre es una vaca que se avergüenza de su falta, Cupido vagabundea por el mundo, conduciéndose a su antojo e incordiando a los demás. En este sentido, veo claro que la invención de esta genealogía sirve a Dicus para corroborar el perfil infame de Cupido. En cuanto al físico de Cupido se refiere, Dicus nos hace ver que los cuernos y la cojera que ha incorporado a su físico —y que fueron mencionados por el narrador al describir el particular retrato que Dicus hace del dios— son heredados de su padre Argos. Dicus menciona nuevamente a Júpiter y opina que Cupido le ha causado problemas. Haciendo que Júpiter se enamorara de Io, Cupido suscitó la cólera de Juno, la transformación de Io en vaca y la muerte de Argos.

---

<sup>400</sup> No abundan las referencias de Io en las obras inglesas del momento. Encontramos una en *The Taming of the Shrew*, ind., 2. También Marlowe menciona esta figura en *Tamburlaine. Segunda Parte*, I, 3. Véase ROOT 1903: 78, 81.

<sup>401</sup> *Metamorfosis*, I:

But now heaven's master could no more endure  
Io's distress, and summoned Mercury,  
His son, whom the bright shining Pleiad bore,  
And charged him to accomplish Argus' death (1987: 21).

### 7.9.7 Latona

La primera referencia a Latona<sup>402</sup> tiene lugar en el primer libro. Por un momento, los gritos de Dametas distraen a Cleophila de su profundo pesar, pero una vez que observa al pastor y se percata de su irrisoria autoridad, vuelve a sumirse en sus pensamientos. Dametas, esta vez más enfadado, exige a Cleophila que abandone el lugar. El pastor duda de la identidad sexual de Cleophila cuando se dirige a ella en los siguientes términos: “thou woman or boy, or both, or whatsoever thou be” (29). Cleophila ignora las órdenes de Dametas y continúa hablando consigo misma. El pastor, ignorante en sus conclusiones, le hace saber a Cleophila que él es el encargado de velar por el duque y sus hijas; Cleophila lo define como una ostra al mando de una perla. Impaciente, Dametas golpea a Cleophila y lo llama “Maid Marian”, una expresión vernácula referida al hombre que se vestía de mujer en los juegos de mayo y en los bailes folclóricos ingleses. Como indica Katherine Duncan-Jones en la edición que sigo<sup>403</sup>, es posible que Dametas sospeche de la identidad femenina de Cleophila. La joven Amazona reacciona al golpe de Dametas como el valiente Pyrocles que en realidad es y empuña su espada. El pastor retrocede y su miedo es igualado al de los campesinos que fueron convertidos en ranas por Latona:

Dametas, that from his childhood had ever feared the blade of a sword, ran back backwards, with his hands above his head, at least twenty paces, gaping and staring with the very countenance of those clownish churls that by Latona’s prayer were turned into frogs (29).

Dametas, sin poder disimular su temor, se acerca nuevamente a Cleophila e inventa un nuevo insulto haciendo uso, una vez más, de las divinidades mitológicas. En esta ocasión, el pastor atribuye a la diosa Diana —Ártemis en la mitología griega— una peineta (“a combcase”). Siendo la diosa de la caza y la naturaleza, a Diana se la representa con un arco y una flecha y una media luna sobre su cabeza. Lo que me lleva a afirmar que la torpeza de Dametas es evidente.

---

<sup>402</sup> Referencias de Latona vienen en *The Faerie Queene*, 2.12.13, 4.7.30, 6.2.25; *The Shepheardes Calendar*, “April”, 86; y *Virgi’ls Gnat*, 13, 377-80. En Jonson las tenemos en *Cynthia’s Revels*, I, 1, 223, 224; y *Neptune’s Triumph for the Return of Albion*, 28. Véase SAWTELLE 1896: 78; LOTSPEICH 1932: 77; WHITMAN 1918: 139; y WHEELER 1968: 133.

<sup>403</sup> 1994: 370, nota 29.

Ovidio relata cómo Latona convierte a los villanos licios en ranas<sup>404</sup>. Latona — Leto en la mitología griega— engendró con Júpiter a Diana y a Apolo. Huyendo de la cólera de Juno, que estaba celosa por una nueva infidelidad de Júpiter, Latona y sus hijos llegan a la tierra de Licia. Sintiendo sed, la diosa se acerca a un lago cerca del cual estaban unos campesinos y les pide de beber. Estos no solo le niegan la bebida, sino que además saltan al lago y enturbian el agua. Enojada, Latona ruega a los dioses que aquellos villanos permanezcan para siempre en el lago en el que saltaron. Los dioses, cumpliendo el deseo de Latona, convierten a los campesinos en ranas. En la *Arcadia*, la actitud de pánico del pastor Dametas una vez que Cleophila empuña su espada es comparada a la de los campesinos licios cuando son transformados en ranas. De este paralelismo se deduce que Cleophila, a los ojos del pastor, es contemplada como una diosa que tiene el poder de infundir el miedo ante la mirada del cobarde.

Volvemos a ver otra mención en el segundo libro. El duque y su familia continúan cantando su himno Apolo y mencionan el relato mitológico en el que el dios tuvo que luchar con la serpiente Pitón; también a su madre, Latona, que lo concibió con esfuerzo y dolor. En este sentido, considero oportuno recordar que esta engendró a Apolo y a Diana. Tras quedar encinta de Júpiter, Juno le prohibió dar a luz en ningún lugar donde brillase el sol. Latona recorrió las islas y los continentes hasta que llegó a Ortigia, la isla que le concedió asilo. Para burlar la prohibición de Juno, Poseidón hizo una bóveda de agua que no permitía pasar los rayos del sol y Latona dio a luz después de pasar nueve días de dolores. A estos dolores del parto se refieren el duque y su familia en su himno a Apolo, cuyos versos afirman que los padecimientos de Latona nos enseñan que lo bueno requiere su esfuerzo:

Whose lights do ever live, but in our darkness fade;  
 Thou God, whose youth was decked with spoil of Python's skin  
 (So humble knowledge can throw down the snakish sin),  
 Latona's son, whose birth in pain and travail long  
 Doth teach to learn the good what travails do belong;  
 In travail of our life (a short but tedious space  
 While brickle hour-glass runs) guide thou our panting race:  
 Give us foresightful minds; give us minds to obey

---

<sup>404</sup> *Metamorfosis*, XI:

His vengeance won, Apollo made his way  
 From Tmolus through the bright clear air and reached,  
 On the same side of Helle's narrow strait,  
 Laomedon's domains (1987: 255).

What foresight tells; our thoughts upon thy knowledge stay.  
Let so our fruits grow up that nature be maintained;  
But so our hearts keep down, with vice they be not stained.  
Let this assured hold our judgements ever take,  
That nothing wins the heav'n but what doth earth forsake (118, vv. 4-16).

A mi entender, el hecho de mostrar el premio al esfuerzo de esta manera es la forma de acercarnos a un lugar, la Arcadia, diferente al “injusto” mundo que conocemos. Razón por la que estoy plenamente de acuerdo con María Cruz Cardete del Olmo y ello porque afirma que con Sidney, al igual que sucedía con Sannazaro, nos topamos de bruces con una Arcadia espiritual<sup>405</sup>. De hecho, como asegura Cardete del Olmo, se trata de un espacio vinculado con la naturaleza virgen, con el deseo de un mundo distinto al que hemos ido aniquilando.

### 7.9.8 Leda

La única referencia a Leda<sup>406</sup> se halla en el tercer libro. El poema de Philisides se centra en las distintas partes del cuerpo de la amada. En su espalda, sobre la cual el cisne de Leda ha dejado sus plumas, se extienden sus huesos como el dulce alrededor del mazapán. A mi entender, este cisne no es otro que Júpiter, que se unió a la joven tomando la forma de este animal. Una vez más, el poeta convierte una parte del cuerpo de su amada en depositaria de una deidad; si antes fue Cupido, en esta ocasión es Júpiter. Puesto que las plumas del dios están en la espalda de Leda, la joven del poema está siendo comparada con ella:

But back unto her back, my muse,  
Where Leda's swan his feathers mews,  
Along whose ridge such bones are met,  
Like comfits round in marchpane set  
Her shoulders be like two white doves,  
Perching within square royal rooves,  
Which leaded are with silver skin,  
Passing the hate-spot ermelin.  
And thence those arms derived are;  
The phoenix' wings be not so rare  
For faultless length and stainless hue.  
Ah, woe is me, my woes renew!

<sup>405</sup> 2004: 43.

<sup>406</sup> Spenser cita esta figura mitológica en *The Faerie Queene*, 3.11.32, 7.7.34; *The Ruines of Time*, 386; y *Prothalamion*, 43-44. También la vemos en *The Merry Wives of Windsor*, V, 5, y *The Taming of the Shrew*, I, 2. En Jonson viene en *Catiline*, II, 1, 223; *The Staple of News*, IV, 1, 253, 254; y *Ode Allegorike*, 357. Véase LOTSPEICH 1932: 77; SAWTELLE 1896: 78; WHITMAN 1918: 141; ROOT 1903: 71, 83; y WHEELER 1938: 133.

Now course doth lead me to her hand,  
 Of my first love the fatal band,  
 Where whiteness doth for ever sit;  
 Nature herself enamelled it.  
 For these with strange compact doth lie  
 Warm snow, moist pearl, soft ivory.  
 There fall those sapphire-coloured brooks,  
 Which conduit-like, with curious crooks,  
 Sweet islands make in that sweet land.  
 As for the fingers of the hand,  
 The bloody shafts of Cupid's war,  
 With amethysts they headed are.  
 Thus hath each part his beauty's part;  
 But how the Graces do impart  
 To all her limbs a special grace,  
 Becoming every time and place,  
 Which doth e'en beauty beautify,  
 And most bewitch the wretched eye!  
 How all this is but a fair inn  
 Of fairer guest which dwells within,  
 Of whose high praise, and praiseful bliss.  
 Goodness the pen, heav'n paper is;  
 The ink immortal fame doth lend (210, vv. 109-143).

El color y el tamaño de sus brazos los iguala a las alas del fénix. Esta ave mitológica destaca, sobre todo, por el colorido de sus grandes alas, doradas y rojas, lo que explica que el poeta compare los brazos de la amada, en color y en tamaño, con las alas del fénix. Los sufrimientos del poeta se renuevan cuando contempla sus manos, que, hechas de nieve, perlas y marfil, son el lazo de su amor; sobre ellas caen arroyos de zafiro que conducen a las islas más dulces. Sus dedos son las astas de la guerra de Cupido, coronadas con amatistas. Es decir, el poeta asemeja sus dedos a las astas de guerra, las flechas que emplea el dios para enamorar a sus víctimas. Los dedos de la amada, coronados de amatistas, tienen la fuerza para enamorar. Las Gracias imparten a todos sus miembros un garbo especial que incluso embellece a la belleza y embruja al ojo que la contempla. La belleza de la amada, por lo tanto, está divinizada por las virtudes que las Gracias le otorgan. Toda ella es un hermoso espacio en el que viven los más bellos habitantes; la pluma es el bien de sus alabanzas, el papel el cielo y la tinta le concede fama inmortal.

### 7.9.9 Ninfas

Son las ninfas unas deidades secundarias que personifican la fuerza que preside la reproducción y la fecundidad de la naturaleza. Consideradas hijas de Zeus, son muy bellas y amantes de la música y la danza, y formaban parte del cortejo de otros dioses, como Pan, Ártemis, Dioniso o Fauno<sup>407</sup>. La primera referencia a las ninfas aparece en el primer libro. El narrador describe a Pamela y compara sus pechos con las dos montañas que se elevan en el valle de Tempe. Entre ambos pechos, pende un colgante que describe su situación: un cordero atado a un palo con múltiples cadenas para que no pueda hacer daño a nadie. Advierto en la obra el énfasis que el narrador hace en los abalorios femeninos como símbolos que expresan la condición de sus portadoras. Como el cordero, Pamela permanece en silencio para no manifestar su infelicidad. Se describe seguidamente a Philoclea, que va vestida como una ninfa, dejando entrever su figura, pero sin mostrarla abiertamente. Sus cabellos están recogidos y su cuerpo está cubierto con un fino vestido de tafetán; sus ojos son oscuros y contrastan con la blancura de su piel:

But when the ornament of the earth, young Philoclea, appeared in her nymphlike apparel, so near nakedness as one might well discern part of her perfections, and yet so apparelled as did show she kept the best store of her beauties to herself; her excellent fair hair drawn up into a net made only of itself (a net indeed to have caught the wildest disposition); her body covered with a light taffeta garment, so cut as the wrought smock came through it in many places (enough to have made a very restrained imagination have thought what was under it); with the sweet cast of her black eye which seemed to make a contention whether that in perfect blackness, or her skin in perfect whiteness, were the most excellent; then, I say, the very clouds seemed to give place to make the heaven more fair (34).

A las ninfas se les atribuye una gran belleza y, en las representaciones pictóricas, acostumbran a ser recreadas desnudas o con un fino velo que deja entrever las formas de su cuerpo; este es el caso de Philoclea, cuyo ligero vestido induce a igualar su belleza a la de una ninfa.

El primer conjunto de églogas también incluye alusiones a estas criaturas, como el pasaje en que Cleophila luchó contra el león mientras Philoclea permaneció apartada

---

<sup>407</sup> Múltiples alusiones en Sannazaro, en el proemio y en todas las prosas (1982: 30, 38, 45, 47, 48, 49, 53, 55, 61, 62, 64, 65, 67, 79, 86, 104, 110, 113, 117, 121, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 160). Numerosas referencias en Spenser y en Jonson. Otras las vemos en *The Tempest*, IV, 1. Véase LOTSPEICH 1932: 92: 78; WHITMAN 1918: 170-171; y WHEELER 1938: 154-155.



sin poder ver lo que estaba ocurriendo entre Cleophila y la bestia. La actitud de la joven hija del duque es comparada a la de la ninfa Aretusa cuando huyó de Alfeo; el viento levantó su ligero vestido de ninfa dejando al descubierto la belleza de su cuerpo (43). Se detalla en 7.9.1.1, en el análisis de Aretusa y Alfeo.

También se menciona a las ninfas en la égloga de Lalus y Dorus. Lalus ahuyenta a la musa invocada por Dorus y se dirige a Pan para que glorifique los dones de su amada Kala. Lalus concluye afirmando que es una ninfa adaptada al contexto de su égloga.

*A nymph thus turned, but mended in translation (53, vv. 36).*

En el segundo grupo de églogas encontramos dos menciones, concretamente dentro de la égloga de Pas y Nico. Este y Pas prosiguen con su diálogo. El primero acusa a su compañero de haber molestado a la oveja de Lalus, y Pas le responde que la oveja y él hicieron un concurso de canto en el que Menalcas era el árbitro. Ambos pastores discuten, con gracia, sobre quién canta peor de los dos y Pas opina que Dicus, siendo mayor, debe juzgar quién canta mejor. Nico está de acuerdo pero propone una serie de condiciones que beneficien al ganador: si él sale vencedor, besará a Cosma, la amada de Pas; mientras que si es Pas quien gana, se llevará como premio un gato que es muy astuto, un ratón que vale como un rey, y una rata. Pas no está de acuerdo con que Nico bese a Cosma y le ofrece como premio un perro callejero, cobarde y con mal genio, al que le falta una oreja y el rabo. Pas alude a las Ninfas como personajes míticos que dotan al hombre de habilidades artísticas y lo premian por sus virtudes. El pastor dice a su compañero Nico que el que cante mejor recibirá las bellas flores de las ninfas que, como ya sabemos, son amantes de la danza y de la música y habitan en la naturaleza:

*Nico.* Couldst thou make Lalus fly? so nightingales avoid  
When with the cawing crows their music is annoyed.

*Pas.* Nay, like to nightingales the other birds give ear,  
My pipe and song made him both song and pipe forswear.

*Nico.* I think it well; such voice would make one music hate:  
But if I had been there, th'hadst met another mate.

*Pas.* Another sure, as is a gander from a goose;

But still when thou dost sing methinks a colt is loose.

*Nico.* Well aimed, by my hat; for as thou sangst last day  
The neighbours all did cry, 'Alas, what ass doth bray?'

*Pas.* But here is Dicus old; let him then speak the word  
To whether with best cause the nymphs fair flow'rs afford (125, vv. 17-28).

Poco después, dentro de la misma composición vemos otra alusión. Dicus interviene en los versos de Nico y Pas como árbitro de la apuesta y les pide que canten mejor. Nico se burla de Pas diciendo que su flauta hace revivir al mismísimo Pan; compara su físico con el del dios y alude al mito de la ninfa Siringe. Pas, por su parte, invoca a las ninfas y les pide que lo ayuden con su flauta:

*Pas.* O nymphs, I tell you news, for Pas you know;  
While I was warbling out your wonted praise,  
Nico would needs with Pas his bagpipe blow.

*Nico.* If never I did fail your holydays,  
With dances, carols, or with barleybreak,  
Let Pas now know how Nico maketh lays.

*Pas.* If each day hath been holy for your sake  
Unto my pipe, O nymphs, now help my pipe,  
For Pas well knows what lays can Nico make (126, vv. 66-74).

En el tercer grupo de églogas también se menciona a las Ninfas. Dicus prosigue con sus versos pidiéndole al cielo que los esposos permanezcan unidos para siempre; se dirige a las musas; e invoca a las ninfas, reinas de las aguas a quien Lalus ha alabado en sus cantos, y les pide que los mantenga unidos hasta la muerte, como dos ríos que se juntan en una sola corriente. En este sentido, considero adecuado aclarar que las llama, con acierto, reinas de las aguas y les dice que Lalus las ha elogiado con su canto, lo cual resulta apropiado, siendo estas amantes de la música:

Ye nymphs in which the waters empire have,  
Since Lalus' music oft doth yield you praise,  
Grant to the thing which we for Lalus crave:  
Let one time (but long first) close up their days,  
One grave their bodies seize,  
And like two rivers sweet  
When they, though diverse, do together meet,  
One stream both streams contain;

O Hymen long their coupled joys maintain (214, vv. 28-36).

Luego, Dicus continúa hablando del mal que los celos hacen al matrimonio y concluye sus versos diciendo que la tierra está embellecida con flores, el cielo se ha despejado, las musas conceden sus dones, las ninfas se unen a la vida, Pan cuida de los bebés, la virtud se mantiene firme en sus pensamientos, la lujuria de Cupido se ha ido, el hombre y la mujer son felices, sin orgullo que los oprima, sin ceder ante la lascivia y los celos:

The earth is decked with flow'rs, the heav'ns displayed,  
Muses grant gifts, nymphs long and joined life,  
Pan store of babes, virtue their thoughts well stayed,  
Cupid's lust gone, and gone is bitter strife,  
Happy man, happy wife.  
No pride shall them oppress,  
Nor yet shall yield to loathsome sluttishness,  
And jealousy is slain;  
For Hymen will their coupled joys maintain (216, vv. 91-99).

En el cuarto grupo de églogas volvemos a ver referencias sobre las Ninfas. La primera viene en la égloga de Strephon y Klaius. Han transcurrido unos meses y Strephon y Klaius siguen sin saber nada de su amada Urania. Esta situación y lo acontecido en Arcadia avivan su sufrimiento y a él se refieren en una égloga. De este modo, Strephon invoca a los dioses de los ganados, a las ninfas, y a los sátiros. Por su parte, Klaius invoca a Mercurio, a las cazadoras de las montañas salvajes y a la estrella que da título a la mañana:

*Strephon.* Ye goat-herd gods, that love the grassy mountains,  
Ye nymphs, which haunt the springs in pleasant valleys,  
Ye satyrs, joyed with free and quiet forests,  
Vouchsafe your silent ears to plaining music  
Which to my woes gives still an early morning,  
And draws the dolour on till weary evening.

*Klaius.* O Mercury, foregoer to the evening,  
O heav'nly huntress of the savage mountains,  
O lovely star, entitled of the morning,  
While that my voice doth fill these woeful valleys,  
Vouchsafe your silent ears to plaining music,  
Which oft hath Echo tired in secret forests (285, vv. 1-12).

Urania abandonó Arcadia diciéndoles por escrito a Strephon y Klaius que debían permanecer en el país hasta que tuvieran noticias suyas. Transcurren meses y siguen sin saber nada de su amada pero, para no romper el mandato de Urania, soportan su dolor. Creo necesario resaltar que, en su égloga, Strephon invoca a los dioses de los ganados y alude a todas las deidades rupestres que habitan la mitología grecorromana recorriendo las montañas y los bosques. Razón por la que la mención a las ninfas, junto a los sátiros es más que recurrente.

Dentro del mismo grupo de églogas encontramos dos referencias más en la intervención de Philisides. Este continúa relatando su sueño y explica que las dos damas que estaban en el carro no eran comunes:

Strange were the ladies' weeds, yet more unfit than strange.  
The first with clothes tucked up, as nymphs in woods do range,  
Tucked up e'en with the knees, with bow and arrows prest;  
Her right arm naked was, discovered was her breast.  
[...]  
That which their mother hight, or else their silly seed (293, vv. 65-84).

Como podemos leer, la primera de las damas vestía con unas ropas similares a las de las ninfas que recorren el bosque y portaba un arco con flechas; su brazo derecho estaba desnudo y mostraba uno de sus pechos; su paso era fuerte y su rostro mostró una expresión malhumorada cuando divisó algunos animales de caza. La otra dama mostraba con arte una expresión libertina; llevaba su pelo recogido en rizos y brillaba como si un pintor la hubiese ayudado. Cuando Philisides vio a ambas damas descender del carro, pensó que eran hijas de las montañas; entonces, las escuchó hablar y oyó cómo la primera dama le decía a la segunda “Vamos, Venus”, y esta le respondía “Diana, ya voy”. Philisides se quedó asombrado al escuchar sus nombres y comprobó que su fama desentonaba con la verdad. Diana llamó a la doncella que la acompañaba, que era una ninfa que superaba en belleza a cualquier cosa que el pastor hubiese visto antes; los cielos le habían concedido todas las gracias e iba vestida modestamente. Cuando se acercó hasta la diosa, Diana la llamó Mira y le hizo saber que su mente, cuyas leyes son perfectas, le ha concedido a la doncella la gracia especial de que las escuche y las vea; le pide que guarde silencio y no cuente lo que va a ver. Mira asintió con la cabeza y su figura quedó clavada en el pecho de Philisides, que no podía dejar de admirarla.

La descripción física que Philisides ofrece en sus versos de Diana y Venus coincide con la historia mitológica. Diana, diosa de la caza y protectora de la naturaleza, es representada con un arco y unas flechas; su vestido, a modo de peplo, suele dejar un brazo al descubierto y es similar al de las Ninfas, las cuales forman parte de su séquito. Venus, la diosa de la belleza y del amor, suele ser representada con los cabellos rizados; Philisides alude a la perfección de su figura y a su expresión libertina, la cual contrasta enormemente con la mirada severa de Diana, una diosa virgen y opuesta a la picaresca sexual de su compañera. El hecho de que ambas deidades hayan descendido de un carro que, a su vez, surgió de la luna, tiene que ver con Diana, que, además de ser diosa de la caza, también lo era de la luna. Mira, la joven que las acompaña, es descrita como una Ninfa, por lo que formaría parte del séquito de Diana.

Philisides prosigue con el relato de su sueño en donde la mención a las ninfas es evidente al hablar del enfrentamiento entre Venus y Diana:

To yonder nymph therefore (to Mira I did point)  
The crown above you both for ever I appoint' (295, vv. 165-166).

Encontramos la última mención a las Ninfas en el cuarto libro. Philanax dice que Pyrocles se disfrazó de mujer porque le permitía esconder sus propósitos; y de esta forma se presentó ante Basilius. Al mismo tiempo, Philanax se refiere a Cleophila como una ninfa criada en el cortejo de Diana.

For my heart hastens to the miserable point of Basilius's murder, for the executing of which with more facility this young nymph of Diana's bringing up feigned certain rites she had to perform—so furious an impiety had carried him from all remembrance of goodness that he did not only not fear the gods, as the beholders and punishers of so ungodly a villainy, but did blasphemously use their sacred holy name as a minister unto it (335).

Una alusión que, a mi entender, tiene que ver, sin duda, con el hecho de que Pyrocles se haya hecho pasar por mujer y es puramente irónica, pues lo cierto es que Philanax considera que el joven príncipe está muy lejos de parecerse a una ninfa, y más lejos aún de pertenecer al cortejo de Diana, que castigaba sin piedad cualquier acto impuro.

### 7.9.9.1 Aretusa y Alfeo

Aretusa era una ninfa del Peloponeso, seguidora de Ártemis, que fue transformada en fuente tras haber rechazado los requerimientos amorosos del dios-río Alfeo<sup>408</sup>. La única referencia a Aretusa y Alfeo que aparece en la obra se encuentra en el primer libro. Estamos en el episodio en el que Cleophila luchó contra el león y recibió un golpe en el hombro. El león cayó finalmente al suelo y la amazona le cortó la cabeza para ofrecérsela a Philoclea. La historia que se nos relata nos remite al mito de Hércules luchando con el león de Nemea. En este sentido, creo relevante indicar que el valor y la fuerza de Cleophila se hace evidente en la obra mediante esta comparación velada entre el héroe griego y la supuesta amazona. Durante esta lucha, la joven hija del duque había permanecido apartada sin poder ver lo que estaba ocurriendo entre Cleophila y la bestia. La actitud de Philoclea es comparada a la de la ninfa Aretusa cuando huyó de Alfeo; el viento levantó su ligero vestido de ninfa dejando al descubierto la belleza de su cuerpo:

But therewithal he fell down, and gave Cleophila leisure to take off his head to carry it for a present to her lady Philoclea, who all this while, not knowing what was done behind her, kept on her course, as Arethusa when she ran from Alpheus, her light nymphlike apparel being carried up with the wind, that much of those beauties she would at another time have willingly hidden were presented to the eye of the twice-wounded Cleophila; which made Cleophila not follow her over hastily lest she should too soon deprive herself of that pleasure (43).

Como Aretusa cuando abandona las aguas sin sus vestidos, Philoclea está casi desnuda y huye del león, que la persigue de la misma forma en que Alfeo persigue a Aretusa. Desde mi punto de vista, este paralelismo entre el mito y la anécdota relatada en la obra resalta el perfil de ninfa atribuido a Philoclea.

En lo que respecta a Alfeo, la mitología nos dice que Alfeo, hijo de Océano y de Tetis, es un dios-río que discurre por el Peloponeso, entre la Arcadia y Élida. Es conocido por sus amores por la ninfa Aretusa, la cual fue transformada en fuente por haberse negado, sin éxito, a ceder a los amores de Alfeo. Ovidio ofrece otra versión<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> Sannazaro menciona a Alfeo en la prosa 12 y a Aretusa en las prosas 10 y 12 (1982: 110, 146).

<sup>409</sup> *Metamorfosis*, V:

Now Ceres had regained her Proserpine  
And, light at heart, enquired of Arethusa  
The reason of her flight and why she was  
A sacred spring. The waters of her pool  
Fell silent; from the depths their goddess raised

según la cual Alfeo era un río de Arcadia donde se bañaba Aretusa que, sorprendida por el dios, huyó corriendo y pidió auxilio a Diana. La diosa se apiadó de ella y depositó una nube sobre su cabeza; las gotas cayeron por el cuerpo de la ninfa convirtiéndola en manantial. Alfeo consiguió unirse a ella en Sicilia tras haberla seguido desde Élide, fluyendo bajo el mar. De modo que la mención a Alfeo que se recoge en la obra tiene su origen en el hecho de que Philoclea es comparada con Aretusa al huir de Alfeo y ello porque en este episodio, durante la lucha entre Cleophila y el león, la hija del duque no puede hacer otra cosa que apartarse. Sin embargo, pienso que más allá de la ubicación de la joven, lo que se intenta realmente destacar es su imagen, porque el viento ha levantado su ligero vestido de ninfa dejando al descubierto la belleza de su cuerpo. De este modo, como Aretusa cuando abandona las aguas sin sus vestidos, Philoclea está casi desnuda. Una imagen y un paralelismo entre el mito y la anécdota relatada en la obra que considero especialmente adecuada y efectiva para el objetivo que se persigue: resaltar el perfil de ninfa atribuido a Philoclea.

Estamos ante una referencia de interés toda vez que no abundan las alusiones a Aretusa en los escritores ingleses del momento. No viene en Spenser ni en Shakespeare, pero la vemos en Marlowe, *Doctor Faustus*, V, 1 y Jonson la trae en *The Masque of Blackness*, 9<sup>410</sup>.

---

Her head and, combing her green tresses dry,  
Told the old story of Alpheus' love.  
[...]  
Alpheus waited; at that place he saw  
My footprints stopped: he watched the cloud, the place.  
Trapped and besieged! A cold and drenching sweat  
Broke out and rivulets of silvery drops  
Poured from my body; where I moved my foot,  
A trickle spread; a stream fell from my hair;  
And sooner than I now can tell the tale  
I turned to water. But the river knew  
That water, knew his love, and changed again,  
His human form discarding, and resumed  
His watery self to join his stream with me.  
Diana cleft the earth. I, sinking down,  
Borne through blind caverns reached Ortygia,  
That bears my goddess' name, the isle I love,  
That first restored me to the air above.' (1987: 116-118).

<sup>410</sup> WHEELER 1938: 51, 156.

### 7.9.9.2 Eco

Otro de los personajes mitológicos que aparecen en la *Arcadia* es Eco<sup>411</sup>, a la que encontramos en el primer conjunto de églogas. Dorus continúa con su explicación, en la que asegura que el amor siempre está cerca y que esta es la lección que nos brinda. Cleophila comienza su intervención elogiando al pastor e invoca a una musa secreta para confiarle sus penas. Además, bendice su fortuna por haber salido airosa de las persecuciones de Febo y poder enseñar a la desgraciada Eco a repetir su nombre:

*Cleophila.* Worthy shepherd, by my song to myself all favour is happened,  
That to the sacred muse my annoys somewhat be revealed,  
Sacred muse, who in one contains what nine do in all them.  
But O, happy be you which safe from fiery reflection  
Of Phoebus' violence in shade of stately cypress tree,  
Or pleasant myrtle, may teach th'unfortunate Echo  
In these woods to resound the renowned name of a goddess (74, vv. 8-14).

Eco era una ninfa que habitaba en el monte Helicón. Mientras Zeus se entregaba a sus aventuras amorosas, Eco entretenía a Hera con su charla con el fin de que esta no sospechara de las infidelidades de su esposo. Cuando Hera descubrió la traición de la ninfa, la castigó condenándola a repetir todo cuanto oía y negándole la posibilidad de hablar por sí misma. Eco se apartó del trato humano y se retiró al bosque; allí, se enamoró de Narciso, un joven de belleza extraordinaria, pero este la rechazó y la ninfa murió de amor, quedando tan solo su voz en la montaña. Sin embargo, me parece necesario aclarar que existe otra versión de este mito totalmente distinta, según la cual el dios Pan se enamoró de Eco y, al no ser correspondido, mandó a unos pastores a que la despedazaran y que esparcieran su cuerpo por toda la tierra; desde entonces, la voz de Eco se escucha en todas las montañas. En este punto considero adecuado destacar que la amazona se confunde y considera a Dafne como una musa y no una ninfa. Un error que comete cuando emplea a la ninfa con el objeto de enseñar a la desafortunada Eco a repetir el nombre de una diosa en los bosques de Arcadia. Si bien, desconocemos el nombre de la diosa que la ninfa debe aprender a repetir por los bosques. Poco después,

<sup>411</sup> Referencias de Eco vienen en Sannazaro, prosas 1 y 8 (1982: 35, 98). También las vemos en *Romeo and Juliet*, II, 2; y *Titus Andronicus*, II, 3. En Jonson las tenemos en *Cynthia's Revels*, I, 1, 220-224; *The Penates*, 462-464; *The Masque of Oberon*, 168; *Pan's Anniversary*, 48; y *Underwoods*, 17. Véase ROOT 1903: 58; WHITMAN 1918: 79; y WHEELER 1938:87.



Dorus expresa la despreocupación que se tiene por los pastores, señalando que sus flautas testifican sus penas, pero que no hay nadie que las escuche y se conmueva. En este sentido, opino que el papel de Eco es fundamental porque, tal y como se indica, repite y alivia la angustia del pastor. Es decir, desde mi punto de vista, en esta obra se emplea el mito de Eco para propagar el canto de la naturaleza para consuelo del pastor.

Hay una referencia a Eco en el segundo conjunto de églogas, en la composición en la que Philisides disputa con el eco<sup>412</sup>. A este respecto, es evidente que ahora no es la ninfa, normalmente simpática, de la mitología tradicional de Ovidio. Nos encontramos ante una criatura sarcástica, inflexiblemente racionalista, que se deleita al burlarse de las agonías de Philisides. De hecho, también está claro que Sidney deriva las líneas principales de su retrato de Eco de un poema de Joachim Du Bellay, titulado “Dialogue d’un amoureux et d’Echo” (129).

Otra referencia a Eco se encuentra en el cuarto grupo de églogas. Strephon y Klaius siguen sin saber nada de su amada. Strephon comienza su égloga invocando a los dioses de los ganados. Por su parte, Klaius invoca a Mercurio, a las cazadoras de las salvajes montañas y a la estrella de la mañana y les pide que, mientras su voz recorre los dolorosos valles, escuchen su música, de la que Eco, a menudo, se ha aburrido en los bosques:

*Klaius.* O Mercury, foregoer to the evening,  
O heav’nly huntress of the savage mountains,  
O lovely star, entitled of the morning,  
While that my voice doth fill these woeful valleys,  
Vouchsafe your silent ears to plaining music,  
Which oft hath Echo tired in secret forests (285, vv. 7-12).

A mi entender, queda claro que la mención a la divinidad viene determinada por el hecho de que es una figura recurrente para los pastores y es su trágico destino y su amor no correspondido por Narciso lo que les lleva a evocarla en sus tristes cantos. Ciertamente, el hecho de que Philisides cante líneas de Eco al igual que suyas indica el grado en el que su paisaje es de su propia creación. De este modo, Philisides reemplaza a Narciso, el representante tradicional del amor propio<sup>413</sup>. Tirso de Molina alude a la ninfa Eco en el auto sacramental *La ninfa del cielo* y también en la comedia *El vergonzoso de palacio*, donde se refiere, de forma curiosa, a una supuesta sordera del

<sup>412</sup> 1994: 140-142. Sobre esto, véase STILLMAN 1986: 129-130, 184-186.

<sup>413</sup> STILLMAN 1986: 184.

hermoso joven.

### 7.9.9.3 Siringe

Esta ninfa<sup>414</sup> se menciona en el primer conjunto de églogas. Dicus recibe el abucheo de la audiencia por sus blasfemias. Pese a todo, se dirige al dios Pan para que lo ayude con sus versos; de esta forma, Pan y Dicus podrán vengarse de Cupido por haberle quitado de las manos a la ninfa Siringe:

But Geron, well backing him in it, Dicus boldly stepped forth and, after having railed at the name of Cupid as spitefully as he could devise, calling to Pan to help his song in revenge of his losing the fair Syrinx, he thus, tuning his voice to a rebeck, sang against him (58).

Siringe era una ninfa de Arcadia que había consagrado su virginidad a la diosa Ártemis; recorría los bosques cazando con un arco de cuerno hasta que un día el dios Pan se enamoró de ella y la persiguió hasta darle alcance en las aguas del río Ladón. Siringe rogó entonces a sus hermanas las Náyades que la ayudaran y ellas la transformaron en caña. Pan escuchó el rumor del viento al pasar entre las cañas y, creyendo percibir en él la voz de la ninfa, quiso immortalizarla construyendo un instrumento con unas cañas desiguales al que dio el nombre de *siringe*, posteriormente conocida como “flauta de Pan”. A mi entender, es evidente que el hecho de que considere que Cupido es el causante de que Pan persiguiera a Siringe es una reinención del mito que el pastor lleva a cabo para dejar en mal lugar a Cupido; también para que Pan, siendo víctima de las caprichosas flechas del joven dios, lo ayude en su cometido.

### 7.9.10 Ónfale

Ónfale era una reina de Lidia a la que Heracles tuvo que servir como esclavo durante tres años en castigo por haber dado muerte a Ífito, el hijo del rey Éurito. La reina quedó tan satisfecha de los servicios prestados por el héroe que le concedió la libertad y lo devolvió a su patria. La primera mención a Ónfale está en el primer libro. Musidorus continúa con su argumento y estima que un hombre como Pyrocles va a poner su mente en peligro tratando de parecerse a una mujer; tendrá que amoldar su alma a la debilidad

<sup>414</sup> Sannazaro cita esta figura mitológica en las prosas 2 y 10 (1982: 41). También lo hace Spenser en *The Shepheardes Calendar*, “April”, 50ss, 90ss. No vienen referencias en Shakespeare. Véase LOTSPEICH 1932: 109; y WHITMAN 1918: 232.

femenina, adaptarla a las imperfecciones de la mujer. Musidorus piensa que el amor celestial te hace divino, el amor honesto, virtuoso, y el amor terrenal te hace mundano. El amor a una mujer es un sentimiento afeminado porque el hombre pasa a adquirir las debilidades de una mujer; rendirse a estas debilidades es lo que hace que te transformes en una amazona, como es el caso de Pyrocles, o en una hilandera, como ocurrió a Heracles al ser raptado por Ónfale:

And this effeminate love of a woman doth so womanize a man that, if you yield to it, it will not only make you a famous Amazon, but a launder, a distaff-spinner, or whatsoever other vile occupation their idle heads can imagine and their weak hands perform (18-19).

A este respecto, considero necesario indicar que cuenta el mito que Heracles pasaba los días vestida de mujer, con pulseras y collares, cardando lana o hilando, y todo ello para complacer a Ónfale, que se había puesto, en cambio, la piel de león y llevaba consigo la clava y el arco. Por tanto, no me cabe duda de que la mención de este mito en la obra se explica por el caso concreto de travestismo que refleja el mito. Musidorus recurre a él con el fin de rebajar el amor hacia la mujer ante los ojos de su primo. Heracles no solo se viste de mujer y pasa a realizar labores propias del sexo femenino, sino que además es esclavo de una mujer, como le ocurre a Pyrocles con Philoclea.

El tercer libro recoge la segunda y última alusión a Ónfale. Basilius, una vez que su esposa se retiró fingiendo cansancio, permaneció junto a Philoclea con el fin de darle tiempo a la duquesa a que se desvistiera. Cuando el duque consideró que ya había transcurrido el tiempo suficiente para que Gynecia se durmiera, se dirigió a su habitación, pero mientras más cuidado tenía, más ruido hacía tropezándose con los muebles. Temiendo que Gynecia no estuviese dormida del todo, Basilius se desvistió y se metió en la cama; se tumbó junto a su esposa y permaneció con los ojos abiertos, atento a la respiración de Gynecia. Al poco tiempo, y seguro de que todos dormían, Basilius salió de la cama y llegó a los brazos de Gynecia, dejando atrás, en su propia habitación, a aquella otra a la que desea. Pero Basilius, que ignoraba este hecho, se mostraba sumamente feliz de haber llegado a la cueva y de tener la libertad de estar junto a Cleophila.

Till at length, fearing his wife were not fully asleep, he came lifting up the clothes as

gently as I think poor Pan did when, instead of Iole's bed, he came into the rough embracings of Hercules, and laying himself down as tenderly as a new bride, rested awhile with a very open ear to mark each breath of his supposed wife (198).

Llegados a este momento creo adecuado indicar que, en realidad, el narrador alude a este mito confundiendo a Ónfale con la joven Yole, hija del rey Éurito. La mayor diferencia entre ambas historias es que Basilius se entrega a su amada confiado de que es realmente ella, pues Gynecia le sigue el juego y finge ser Cleophila, mientras que Pan descubre que está en brazos de Hércules, y no de Ónfale, y se queda enormemente frustrado.

Estas referencias de Ónfale en la *Arcadia* son de notable interés puesto que no abundan las citas de esta figura mitológica en las fuentes inglesas de la época. Ni Spenser ni Shakespeare la citan. Sidney cita a Ónfale en su *Defence of Poetry* (68) y no lo hace con la ironía con la que empleó a Momo. Se trata de un comportamiento, no de una actitud y, quizás, por eso, simplemente muestra. Sabe que se trata de una ambigüedad pero, a diferencia de lo que hizo en el caso de Momo, no recurre a la burla. En este sentido, conviene tener presente que junto a la desmesura, la ambigüedad es otra de las características propias del mundo heroico. La ambigüedad se da desde su propio linaje, siendo descendientes de dioses y humanos. Su relación con el poder es también ambigua, así un ser extraordinario como Heracles se ve sometido a un inferior como Euristeo, e incluso a una mujer como Ónfale. Una “sumisión” de Hércules como esclavo a la reina que también se ve en *La Galatea* de Cervantes o en las dieciocho apariciones de Hércules de Tirso de Molina que alude a la servidumbre del dios. Ejemplos que demuestran que la sátira contra las mujeres es tema recurrente en el Barroco; ellas son capaces, según dicen los autores, de destruir a los hombres, ilustrado con el propio Hércules, que sucumbió a Ónfale, estado en que lo ven al llegar a la ciudad, en un palacio que no era tal<sup>415</sup>.

### **7.9.11 Pigmalión**

El primer libro recoge la primera de las referencias a este personaje. El narrador describe el atuendo de amazona de Pyrocles. Musidorus se refiere a sí mismo como a un joven Pigmalión:

---

<sup>415</sup> LÓPEZ FÉREZ 2007: 635-636.

For my part, I promise you, if I were not fully resolved never to submit my heart to these fancies, I were like enough while I dressed you to become a young Pygmalion? (25).

Ovidio cuenta que Pigmalión<sup>416</sup> se enamoró de una estatua de marfil esculpida por él mismo que representaba su mujer ideal; pidió a Venus que le otorgase una esposa semejante a la imagen. La diosa le concedió el deseo y dio vida a la propia estatua. Musidorus ha contribuido a la transformación de su primo en una bella amazona, adornando su cuerpo con vestidos y joyas, tal y como hiciera Pigmalión con su escultura. De esta forma, al igual que la estatua, Pyrocles cobra vida en el cuerpo de una mujer. Pese a que Musidorus menciona el mito, no llega a asumir su papel de creador como un joven Pigmalión debido a la naturaleza de su carácter, que rechaza cualquier relación con el universo femenino.

El segundo libro nos muestra otra mención de Pigmalión. Cleophila le pide a Philoclea que la deje hablar; y, en este instante, revela su verdadera identidad a Philoclea, diciéndole que ante sus ojos tiene a Pyrocles, príncipe de Macedonia, quien por causa de ella ha tenido que transformarse, desatender su país, olvidar a su padre y renunciar a sí mismo. Cleophila —ahora Pyrocles—, continúan diciéndole que el rostro de Philoclea da muestras de asombro ante sus palabras, pero que más asombrado está él de no poder expresar con exactitud sus sentimientos. Si Philoclea puede juzgar el amor más grande de alguien que no es innoble, Cleophila tiene esperanzas de que su amada se apiade de ella. Cleophila dice que si Philoclea no se apiada de su amor, su muerte no dejará de ser dulce, puesto que ella la ha sentenciado. El narrador afirma que la alegría de Philoclea al escuchar las palabras de Cleophila es la misma que la que sintió Pigmalión cuando su escultura cobró vida:

The joy which wrought into Pygmalion's mind while he found his beloved image wax little and little both softer and warmer in his folded arms, till at length it accomplished

---

<sup>416</sup> *Metamorphosis*, X:

Pygmalion had seen these women spend  
Their days in wickedness, and horrified  
At all the countless vices nature gives  
To womankind lived celibate and long  
Lacked the companionship of married love.  
Meanwhile he carved his snow-white ivory  
With marvelous triumphant artistry  
And gave it perfect shape, more beautiful  
Than ever woman born. His masterwork  
Fired him with love (1987: 232).

his gladness with a perfect woman's shape, still beautified with the former perfections, was even such as, by each degree of Cleophila's words, stealingly entered into Philoclea's soul, till her pleasure was fully made up with the manifesting of his being, which was such as in hope did overcome hope (106).

En páginas anteriores, Musidorus mencionaba el mito de Pigmalión por la forma en que ayudó a su primo Pyrocles a transformarse en Cleophila. En esta ocasión, el narrador recurre a este mito para describir la felicidad de Philoclea una vez que descubre que Cleophila es un hombre. Ovidio<sup>417</sup> describe la alegría de Pigmalión cuando, gracias a la bondad de Venus, su estatua comienza a cobrar vida, en los siguientes términos:

Pygmalion had seen these women spend  
Their days in wickedness, and horrified  
At all the countless vices nature gives  
To womankind lived celibate and long  
Lacked the companionship of married love.  
Meanwhile he carved his snow-white ivory  
With marvelous triumphant artistry  
And gave it perfect shape, more beautiful  
Than ever woman born. His masterwork  
Fired him with love. It seemed to be alive,  
Its face to be a real girl's, a girl  
Who wished to move—but modesty forbade.  
Such art his art concealed. In admiration  
His heart desired the body he had formed.  
With many a touch he tries it—is it flesh  
Or ivory? Not ivory still, he's sure!  
Kisses he gives and thinks they are returned;  
He speaks to it, caresses it, believes  
The firm new flesh beneath his fingers yields,  
And fears the limbs may darken with a bruise.

---

<sup>417</sup> 1987: 232-233. *Metamorfosis*, X:

He speaks to it, caresses it, believes  
The firm new flesh beneath his fingers yields,  
And fears the limbs may darken with a bruise.  
And now fond words he whispers, now brings gifts  
That girls delight in—shells and polished stones,  
And little birds and flowers of every hue,  
Lilies and coloured balls and beads of amber,  
The tear-drops of the daughters of the Sun.  
He decks her limbs with robes and on her fingers  
Sets splendid rings, a necklace round her neck,  
Pearls in her ears, a pendant on her breast;  
Lovely she looked, yet unadorned she seemed  
In nakedness no whit less beautiful.  
He laid her on a couch of purple silk,  
Called her his darling, cushioning her head,  
As if she relished it, on softest down (1987: 233).

And now fond words he whispers, now brings gifts  
 That girls delight in—shells and polished stones,  
 And little birds and flowers of every hue,  
 Lilies and coloured balls and beads of amber,  
 The tear-drops of the daughters of the Sun.  
 He decks her limbs with robes and on her fingers  
 Set splendid rings, a necklace round her neck,  
 Pearls in her ears, a pedant on her breast;  
 Lovely she looked, yet unadorned she seemed  
 In nakedness no whit less beautiful.  
 He laid her on a couch of purple silk,  
 Called her his darling, cushioning her head,  
 As if she relished it, on softest down<sup>418</sup>.

Estos versos de Ovidio demuestran que Sidney se ha inspirado en el poeta latino para describir la transformación de la estatua esculpida por Pigmalión en una mujer con vida propia. Como Ovidio, Sidney habla de la cera que se derrite y de la suavidad y el calor que el cuerpo de la estatua va desprendiendo. La alusión a este mito en la narración se debe, especialmente, al rostro de Philoclea cuando descubre que la amazona es realmente un príncipe llamado Pyrocles, y no a la transformación en sí de Cleophila en Pyrocles.

Se trata de una referencia de notable interés porque no abunda en los autores de la época. Spenser no cita esta figura mitológica y Shakespeare la menciona en *Measure for Measure*, III, 2. Marlowe la trae en *Tamburlaine. Segunda parte*, I, 3, *The Jew of Malta*, epílogo, y *Dido*, II, 1<sup>419</sup>.

## 7.10 OTROS

Y, finalmente, un apartado especial, el diez; destinado a Laelaps y Melampo, y Senicia. A este respecto, conviene aclarar que aunque poseen, conforme al mito original, algunas de las cualidades o atributos que componen cada una de las secciones de los capítulos 6 y 7, considero preferible extraerlos de esta distinción<sup>420</sup> y ello porque en la *Arcadia* en ningún caso guardan conexión con alguna historia mitológica. De modo que, manteniendo su valor como referencias mitológicas, a continuación queda constancia de

<sup>418</sup> 1911: 68-69.

<sup>419</sup> ROOT 1903: 103- 104.

<sup>420</sup> Acteón podría haber figurado en el apartado *Metamorfosis y transformaciones* porque Diana lo transforma en ciervo.

ellas. Al tiempo que, en el ánimo de presentar un estudio lo más ajustado posible a la realidad de la obra de Sidney, uso esta estructura con los argumentos ya detallados.

### 7.10.1 Laelaps y Melampo

Estas dos referencias se toman de la historia mítica, pero se presentan desprovistos de toda carga en este sentido<sup>421</sup>. La única ocasión en la que se emplean viene en el primer conjunto de églogas. Histor vuelve a intervenir en la égloga entre Geron y Philisides para decir que la juventud no estima los consejos de la vejez cuando se está enamorado. El narrador cuenta que Geron está desconcertado ante el escaso efecto que sus palabras han causado en Philisides; el anciano mira de vez en cuando a un viejo conocido suyo, llamado Mastix, que parece ser uno de los hombres más afligidos del mundo; otras veces mira al suelo, avergonzado de la forma en que sus cabellos blancos han sido despreciados; y otras veces mira a sus perros, Melampo el mayor y, el más joven, Laelaps, mientras se pelean entre ellos. Geron aprovecha esta ocasión para retomar la compostura y, dirigiéndose a sus perros, comienza a hablarles, como si el hombre encontrara más obediencia en un perro que en un joven desenfrenado. Comienza, entonces, una égloga entre Geron y su viejo amigo Mastix. Geron pide a Melampo que se siente y que no muerda a su compañero. El viejo pastor le dice al perro que lo ha puesto al cuidado del rebaño que más estima para que lo defienda, y no para que se peleee. Si Melampo se enzarza con el rebaño mostrará signos de flaqueza y los lobos le perderán el miedo. Además, Geron, que piensa que la envidia también ciega a los animales, le dice a Melampo que si el perro Laelaps encuentra un mejor bocado, no debe pelearse con él. El pastor se dirige ahora a Laelaps y le dice que no permita que el orgullo lo enfurezca por haber vencido a Melampo, sino que agradezca la recompensa, aunque sea pequeña. Laelaps nunca ha defendido a sus ovejas del enemigo, pero Melampo, cuya mirada es como la de un lobo porque los años se lo han enseñado, sí ha ahuyentado a los lobos. Geron se tacha de loco por hablar en griego a sus perros, así que llama a su viejo amigo Mastix:

Geron was even out of countenance, finding the words he thought were so wise win so little reputation at this young man's hands; and therefore, sometimes looking upon an old acquaintance of his called Mastix, one of the repiningest fellows in the world, and that beheld nobody but with a mind of mislike (saying still the world was amiss, but how it should be amended he knew not), sometimes casting his eyes to the ground, even ashamed to see his grey hairs despised, at last he spied his two dogs, whereof the elder

---

<sup>421</sup> Sannazaro menciona a Melampo en la prosa 2 (1982: 39).



was called Melampus, and the younger Laelaps (indeed the jewels he ever had with him), one brawling with the other. Which occasion he took to restore himself to his countenance, and rating Melampus, he began to speak to his dogs as if in them a man should find more obedience than in unbridled young men:

Geron: Down, down, Melampus; what? your fellow bite?  
I set you o'er the flock I dearly love  
Them to defend, not with yourselves to fight.  
Do you not think this will the wolves remove  
From former fear they had of your good minds,  
When they shall such divided weakness prove?  
What if Laelaps a better morsel finds  
Than thou erst knew? Rather take part with him  
Than jar! lo, lo, even these how envy blinds!  
And thou, Laelaps, let not pride make thee brim  
Because thou hast thy fellow overgone,  
But thank the cause, thou seest, when he is dim.  
Here, Laelaps, here; indeed, against the foen  
Of my good sheep thou never truce-time took:  
Be as thou art, but be with mine at one.  
For though Melampus like a wolf do look.  
(For age doth make him of a wolvisch hue),  
Yet have I seen when well a wolf he shook.  
Fool that I am that with my dogs speak Grew.  
Come nar, good Mastix, 'tis now full tway score  
Of years (alas) since I good Mastix knew.  
Thou heardst e'en now a young man sneb me sore  
Because I red him as I would my son.  
Youth will have will, age must to age therefore (68-69, 1-24).

Si acudimos a la mitología vemos que Laelaps era un perro de caza que no dejaba escapar una sola presa. Este animal fue uno de los regalos que Zeus hizo a Europa tras unirse a ella y casarla con Asterión, rey de Creta. Más tarde, Laelaps pasó a manos del rey Minos, uno de los hijos de Zeus y Europa. Minos estaba casado con Pasífae, una hija de Helio y de la ninfa Perseís, con la que tuvo varios hijos; no obstante, el rey tuvo amores con otras mujeres, lo cual provocó la ira de su esposa. De esta forma, Pasífae le lanzó una maldición por la que morían todas las mujeres con las que Minos se unía, víctimas de serpientes y escorpiones que salían de su cuerpo. Cuando Minos se enamoró de Procris, la hija del rey ateniense Erecteo, lo libró de la maldición dándole una hierba; a cambio, Minos le regaló a Laelaps, junto con una jabalina infalible. Por temor a los celos de Pasífae, Procris regresó a Atenas y se reconcilió con su esposo Céfalo al ofrecerle los valiosos presentes que Minos le había dado. Mientras que, de acuerdo con Ovidio, Melampo era un perro de raza espartana que formaba parte de la jauría de Acteón; tras ser este convertido en ciervo por Ártemis, los perros no reconocieron a su amo y lo despedazaron.

Como puede verse, la mención a Laelaps y Melampo no lleva consigo más significado que aportar detalles de la compañía que tiene Geron. Desprovista de carga mitológica, esta referencia sirve para moralizar respecto a la posibilidad de que un hombre se pueda entender y comunicar mejor con un animal. De manera que el papel del narrador es similar al de los coros griegos: evaluar la acción<sup>422</sup>. Lo que, a su vez, le lleva a tratarlos como personas e intentar que estos se comporten conforme a la moralidad que, en teoría, debe ser propia de los seres humanos. De tal modo que sus consejos pueden verse con ese valor (tal vez, moraleja) o, en cambio, causar la risa de un lector que no sentirá respeto al creer que no es más que una escena dotada de ironía. A mi entender, ambas lecturas tienen sentido, pero considero que a Sidney no le gusta desperdiciar las oportunidades y, en esta ocasión, lo grotesco, como tanto éxito le aportó a Shakespeare, es el medio para enseñarnos. Razón por la que comparto plenamente el punto de vista de Stillman cuando asegura que “The dogs have a clear symbolic function in alerting us to the state of his passions and the difficulty that he has in establishing control over them. In Sidney’s world the gap between precept and performance, the capacity to know the good and the ability to act upon that Knowledge, is a large one—even for the native shepherds”<sup>423</sup>. De manera que, manteniendo ese posicionamiento, recomiendo además la lectura de *Sidney’s Poetic Justice* de Robert E. Stillman. Y ello porque asegura, entre otras cuestiones, que “In the movement, then, from Geron’s attempt to reconcile his wrangling dogs (his passions) to his rejection of Mastix’s indiscriminating malice (a literary mode arising from similar passions), Sidney passes from moral criticism to literary criticism, only to return in the last portion of the eclogue to indicate what these moral and aesthetic issues have to do with us as readers”<sup>424</sup>.

### 7.10.2 Senicia

Senicia es el nombre de una amazona inventado por Sidney y que viene en el primer libro. Basilius se presenta y Cleophila, siguiendo su plan, se presenta como una amazona, sobrina de Senicia, reina de las amazonas y descendiente de Penthesilea, que fue asesinada durante la guerra de Troya a manos de Pirro:

Cleophila (who had from the beginning suspected it should be he, but would not seem

<sup>422</sup> De ello habla LANHAM 1965.

<sup>423</sup> 1986: 112.

<sup>424</sup> STILLMAN 1986: 112-113.

she did so, to keep her majesty the better), making some reverence unto him, 'Mighty prince,' said she, 'let my not knowing of you serve for the excuse of my boldness, and the little reverence I do you, impute it to the manner of my country, which is the invincible land of the Amazons, myself niece to Senicia, queen thereof, lineally descended of the famous Penthesilea, slain before Troy by the bloody hand of Pyrrhus. I, having in this my youth determined to make the world see the Amazons' excellencies, as well in private as in public virtues, have passed many dangerous adventures in divers countries, till the unmerciful sea deprived me of all my company; so that shipwreck brought me to this realm, and uncertain wandering guided me to this place.'(33)

Pienso que nos encontramos ante un claro ejemplo en el que la impronta de Sidney se deja notar y ello porque estoy plenamente de acuerdo con Katherine Duncan-Jones que, en la edición que sigo, afirma que Senicia es una invención de Sidney (370, nota 33). Penthesilea, por el contrario, sí forma parte de la mitología griega.

La segunda y última referencia se halla en el tercer libro. Gynecia continúa explicándole a Cleophila que, si le concede su amor, puede estar segura de que la hará feliz. Durante su intervención le revela que es un hombre, también un príncipe. Continúa explicándole que la razón por la que está vestido de esa forma es porque hace dos años visitó el país de las amazonas con el propósito de luchar con alguna de ellas y probar su valentía, pero no encontró ninguna hasta llegar a la presencia de Senicia, la reina de estas guerreras; retó, entonces, a una anciana a luchar a caballo y lo venció:

The cause of this my changed attire was a journey two years ago I made among the Amazons, where having sought to try my unfortunat valour, I met not one in all the country but was too hard for me; till, in the end, in the presence of their queen Senicia, I (hoping to prevail against her) challenged an old woman of fourscore years to fight on horseback to the uttermost with me: who, having overthrown me, for saving of my life made me swear I should go like an unarmed Amazon till the coming of my beard did with the discharge of my oath deliver me of that bondage' (179).

A mi entender, queda claro que el carácter belicoso de las amazonas y su destreza con las armas da pie a Cleophila a inventar un combate con una de estas guerreras y haber sido vencida. Dado que normalmente montaban a caballo, también resulta adecuado que Cleophila explique que su lucha se llevó a cabo sobre este animal.



## CONCLUSIONES

Even in an age of magnificence, Sidney was superlative generous with his money, his time and his talent. The nameless soldier to whom he gave his water-bottle may stand for us, the unknown beneficiaries of his literary genius.

K. DUNCAN-JONES

La mitología sirvió como punto de partida a la obra de los autores renacentistas y, en este sentido, la poesía inglesa del Renacimiento y, por extensión, la producción de Sidney no iba a ser una excepción. Estamos, sin duda, ante un periodo en el que la información mitológica es particularmente amplia y diversificada, canalizándose a través de distintos tipos de fuentes. Por ello, hay que tener presente el profundo respeto y la clara imitación que los escritores renacentistas hacen de los autores clásicos. De hecho, tal y como he mostrado en este trabajo, la *Arcadia* de Sidney nos conduce a referencias tan variadas como las que se aprecian en alusiones a las *Églogas* y la *Eneida* de Virgilio, el pensamiento de Platón, la *Teogonía* de Hesiodo, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, y la *Metamorfosis* de Apuleyo. Aunque, sobre todo, y como se ha visto, la *Metamorfosis* de Ovidio ocupa un lugar primordial, por lo que no es en nada exagerada la afirmación de que Ovidio está en todas partes.

En el Renacimiento se produjo un proceso de adaptación y reelaboración de los mitos del clasicismo. A este respecto, la mitología y el Renacimiento inglés vuelven a ser novedosos, fuentes de múltiples interpretaciones, claras evocaciones a los clásicos. Es decir, la utilización del material mitológico en la literatura de esta etapa se va a producir en el marco de una actitud particular por parte de los autores. De este modo, en su *Arcadia* Sidney nos lleva a un mundo literario brillantemente creado y dotado de una estructura original, cuyos objetivos son enseñar, deleitar y emocionar. Es una huida desde el presente, una obra catártica por su poder de evasión para cualquier lector, una alegoría de la vida. Estamos claramente ante una obra que se enmarca en una época, el siglo XVI, determinada en parte por la difusión de la imprenta y que contribuyó a la

alfabetización y a la comercialización de las novelas y los romances. Un periodo de predominio de la novela pastoril, que situaba el asunto amoroso en un entorno bucólico. Con la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro como punto de partida, Sidney se adentró valientemente en un contexto, la mitología, que supo presentar magistralmente gracias a su exquisito dominio de la retórica; a menudo ejemplificado por medio de esas oraciones muy largas con las que describe y emplea figuras como antítesis o metáforas. Si bien en este trabajo he aclarado que, a mi entender, Sannazaro es más exuberante, añade vegetación y la describe con detalle; mientras que Sidney, por su parte, es más escueto porque lo que quiere es introducir más el paisaje inglés. Principalmente, porque para él, la escena pastoril es meramente decorativa. Es decir, Sidney, al tratar la vegetación y la naturaleza, nos demuestra que britaniza la *Arcadia* y anticipa las reacciones del siglo XVII contra la excesiva ornamentación.

En cuanto a la manera de servirse del mito, se dan dos formas claramente diferenciadas. En una de ellas el mito constituye el cuerpo central de la obra y el autor lo elige y lo recrea por su belleza, por las posibilidades que ofrece para la creación y por su capacidad de evocar y sugerir. Pero, lo más común es que la mitología no aparezca como el motivo temático central y único de la obra, sino que se utilice en forma de apuntes o detalles que tienen como objetivo ilustrar, completar y enriquecer de manera puntual. De este modo, cuando se utiliza así, el mito funciona como una especie de espejo o fondo escénico de carácter efímero al que el autor recurre cuando lo estima oportuno para proyectar en él los asuntos y los motivos que se describen en sus creaciones. Este segundo uso de los mitos clásicos en las letras del Renacimiento es el que centró mi atención. De manera que, en lo que respecta al estudio que he realizado, me ha llevado a la convicción de que el mito está a disposición del relato<sup>425</sup>.

Junto a esto, Sidney añadió a la mezcla de elementos clásicos, italianos y españoles su estilo muy pulido y su propio celo moral. Como elemento común, la crítica resalta de la *Arcadia* su método narrativo diferente y destaca su carácter innovador, lleno de significados y, todo ello, gracias, en gran medida, a su estilo, que está bien definido y caracterizado por las tres formas clásicas. Es, sin duda, un estilo tan original que hace que los libros de *Arcadia* tengan un método narrativo diferente. Y es que, desde el primer momento, estamos ante una obra especialmente original, cuya particularidad se aprecia en el propio narrador que, a lo largo de los distintos episodios,

---

<sup>425</sup> BOLGAR, 1954:328.

va adquiriendo más presencia. A este respecto, conviene aclarar que no solo nos aporta su propia visión, sino que nos advierte; nos previene; es cómplice de muchas transformaciones; llega a sugerir que la felicidad de la mente, una vez alcanzada, aleja toda miseria; explica que no hay mejor placer entre dos amigos que el relato mutuo de sus penas y alegrías; afirma que el valor de las hazañas de los duques merece un estilo más elevado al que emplean en la narración, aludiendo al tono épico de las gestas relatadas por los griegos; nos recuerda la debilidad de Musidorus; opina; trata de humanizar a personajes como la duquesa; insiste en la imagen del enamorado como un ser doliente y llega a recurrir a la imagen de la cárcel para referirse a él como un prisionero culpable; apunta que la diferencia entre Philoclea y Dafne es que mientras que la primera corre por amor, la segunda lo hace por miedo; incluso nos muestra como el menosprecio que siente Miso, ante el adulterio de Dametas, la asemeja a la furia de Medea respecto a Alecto, razón por la que asesinó a sus propios hijos.

Como puede verse, el narrador es, a buen seguro, un medio más del que dispone premeditadamente Sidney. Es, además, consciente de que no puede menospreciar la existencia de distintas categorías dentro del mundo clásico y cómo distingue entre las deidades. Y, como no podía ser de otra manera, Sidney presta atención a los grandes dioses que, en algunas situaciones, son mostrados con imperfecciones. Aunque lo más destacado es que en ningún caso se aleja de la Arcadia y de esa realidad que está compuesta por otras criaturas y divinidades que, no por ser de menor categoría dentro del mundo clásico carecen de relevancia en el entorno arcádico. Es más, muchas de estas divinidades tienen una importancia fundamental; lo que nos ha permitido entender aún más el sentido de la obra y el lugar en el que acontecen los sucesos que se narran. Lo que me lleva a comprender que en algunos aspectos, el mito se ajusta perfectamente al contexto de la obra, pues el dios Pan es de Arcadia y, como los pastores recreados por Sidney, toca una flauta. Sin embargo, el deseo sexual que caracteriza al dios, así como su aspecto físico, no se corresponden en absoluto con el argumento planteado en *Arcadia*. Si bien es cierto que, como pastores, su dios es Pan, y su interés, hasta ese momento, se reduce al canto, al baile y a las églogas, y no a la persecución de ninfas.

Como se sabe, un buen narrador necesita emplear la mayor cantidad de recursos posibles y, en este sentido, cabe destacar tanto la ironía como la ambivalencia. Ciertamente, las alusiones mitológicas se manejan o se presentan de manera diferente

según sean las posiciones del autor en cada momento. Por lo que, sin duda, la ambivalencia es central en la mitología isabelina. Y, en el caso de Sidney, estamos ante un autor y una producción que tiene insospechadas aristas. Pero, sobre todo, el modo lírico dominante en la obra es la ironía<sup>426</sup>. Para llegar a ello Sidney nos lleva a una estructura diseñada para maximizar sus efectos. De manera que los sonetos de Sidney lo revelan como un poeta de primer orden.

Y si destaco su forma, su contenido no es menos importante. En este sentido, nos encontramos con razones moralizadoras, como sucede en el caso de las diferencias entre el mito de Apolo, Júpiter y Admeto y la historia que relata Dorus; y ello porque aprovecha la ignorancia de Mopsa para librarse de la joven; lo que, al mismo tiempo, nos permite ver la avaricia de los protagonistas. A este respecto, conviene tener presente que todo es relativo, y depende de quién lo cuente, cómo lo cuente, y bajo qué circunstancias. Valgan como ejemplos la ambigüedad y la variación de un concepto tan importante para la civilización como la justicia<sup>427</sup>, definida como la deidad central en la mitología del Siglo de Oro<sup>428</sup>, o el tratamiento que se hace en la *Arcadia* de Cupido —el joven dios es primordial en esta obra ya que el amor desempeña, al igual que en la vida, un papel fundamental— que es definido y tratado con las peores y las mejores connotaciones.

Ciertamente, con *The Old Arcadia* estamos ante un análisis de la cultura isabelina. Innovadora y llena de significados, no pretende pasar desapercibida. Está principalmente marcada por los comentarios filosóficos que Sidney añade sobre el modo en el que se mueven las mentes de los hombres. Bajo la razón o la pasión; lo activo en contraposición a la vida contemplativa. Es la gente, no meramente emociones, lo que le interesa a Sidney, y su galería es grande. Su intención es ser serio y lo abarca todo, para ofrecer una visión coherente de la vida. La paciencia y magnanimidad, como el hombre y la mujer, son opuestos y sin embargo complementarios<sup>429</sup>. La perfección

---

<sup>426</sup> STILLMAN 1986: 85.

<sup>427</sup> Recomendamos la lectura de *El Mundo Clásico* de Robin Lane Fox en donde desde el prefacio de la obra muestra un mundo clásico en el que el concepto de la justicia había sido discutido: “¿Estaba la justicia en manos de los dioses o la cruda realidad era que la justicia no era un valor determinante de las relaciones de las divinidades con los mortales? Los filósofos se habían preguntado desde hacía mucho tiempo qué era la justicia. ¿Era «dar a cada uno lo que se le debe» o era recibir cada individuo su merecido, quizá como consecuencia de su comportamiento en una vida anterior? ¿Era justa la igualdad? Y en tal caso, ¿qué clase de igualdad? ¿Lo «mismo para todos y cada uno» o una «igualdad proporcional», que variaba según la riqueza y la clase social de cada individuo?” (2007: 20-21).

<sup>428</sup> STILLMAN 1986: 25.

<sup>429</sup> Estamos en el mundo de las Ideas y se hace necesarias, por tanto, la paciencia y la magnanimidad, como el hombre y la mujer, que son opuestos y sin embargo complementarios<sup>429</sup>. De ahí que Pamela sea descrita



suprema será el matrimonio de dos. Con Sidney, al igual que con Sannazaro, nos topamos de bruces con una Arcadia espiritual. De hecho, en Arcadia estamos ante un ambiente idílico y bucólico al que las propias musas han dotado de todas las perfecciones que estas poseen. Un contexto repleto de elementos británicos y que me lleva a considerar que se trata de un elogio y una clara descripción de la Inglaterra del momento, único país sin guerra del norte de Europa a finales del siglo XVI. Por ello, además de hablar de los habitantes de la Arcadia, hay lugar para tratar el rasgo de la búsqueda de la libertad del lugar; sin duda, otra característica esencial de la Arcadia ya que, además de estar ante una naturaleza exuberante y un entorno en el que impera el orden, nos encontramos con este hecho primordial. En este sentido, he mostrado que estoy plenamente de acuerdo con Erwin Panofsky cuando afirma que la distancia creada por el Renacimiento despojó a la Antigüedad de realidad. El mundo clásico dejó de ser posesión y amenaza a la vez, para convertirse en objeto de una nostalgia apasionada que halló expresión simbólica en la reaparición —al cabo de quince siglos— de esa visión encantadora que es la Arcadia. Para gran parte de los isabelinos la vida era dura y monótona, y por lo tanto disfrutaron con la idealización del pasado. Como Spenser, Sidney creó un mundo de sueños, un mundo de hadas de la belleza, un lugar lleno de los más altos principios, la cortesía más caballeresca y las más bellas damas. Es ahora en el Renacimiento cuando, a diferencia de la *Utopía* de Tomás Moro, nos encontramos con la Arcadia como un espacio aún no corrompido.

Y todo ello me lleva al punto de partida de este trabajo que no es otro que el hecho de que el mito está a disposición del relato que, a su vez, se encamina a demostrar que durante el Renacimiento, especialmente en la poesía inglesa, las deidades del mundo clásico surgen de un proceso de invención antropomórfico y exhiben las bajezas, las pasiones, las frustraciones y los sufrimientos de los hombres. A este respecto estoy, sin duda, plenamente de acuerdo con Black cuando afirma que “The ‘golden period’ of Elizabethan literature began with Sidney’s *Astrophel and Stella* and *Arcadia*”<sup>430</sup>. Y ello porque el lector acude a Arcadia, como Philisides, para hallar terapia, y se ve forzado a descubrir, al entrar en el mundo de las églogas, que el alivio es más que un hecho de indulgencia sentimental. La terapia debe considerarse un elemento más en la justicia

---

como una criatura excelente, cuya paciencia se ejercitaba en compañía de una familia tan inadecuada (9). Mientras que Philisides le dice a los animales que tengan paciencia y conozcan su fuerza (225).

<sup>430</sup> Black 1959: 290.

poética de Sidney, aunque su poesía es finalmente terapéutica<sup>431</sup>. De manera que *Arcadia* no es más que un mundo de oro neoplatónico creado por el poeta; ahora es una manera de recordar al autor y de tener un icono textual casi fetichista de la gran pérdida del héroe-autor Sidney<sup>432</sup>. Único por ser un innovador y, al mismo tiempo, transmisor de la tradición cultural. Porque Sidney es único, pero también típico<sup>433</sup>. Lo último porque con Sidney el modelo del caballero isabelino quedó establecido y ello porque tanto en la vida como en la literatura proporcionó todas las notas, las competencias y los valores que se le exigían al cortesano perfecto, al hombre polifacético. Sidney sigue la tradición de su tiempo, que hace que los más interesantes críticos de la poesía inglesa del momento sean los propios poetas, que en repetidas ocasiones se expresan en este sentido en sus composiciones. Respecto al hecho de ser único, lo destaco sobre todo en lo que concierne al lenguaje, ya que es fundamental el protagonismo que Sidney desempeña en el proceso de creación de un lenguaje poético nuevo y en la madurez de las letras inglesas de su época. No en vano, tengo presente que los renacentistas cambian a los clásicos en elementos como, por ejemplo, el lenguaje. De hecho, no hubo poeta anterior a Sidney semejante en la variedad y complejidad de las formas métricas que utilizó. Por ello, en cuanto al estilo, resalto el conocimiento y uso que Sidney hace de la retórica y el amor que muestra por el lenguaje formal. Destaco, sin duda, el valor de las palabras. Ciertamente, me ha resultado especialmente constructivo y significativo descubrir y mostrar, por ser una característica importante de esta obra y su autor, la ironía, así como las frases retóricas y metafóricas que se emplean.

Como decía al inicio de esta tesis, mi aportación se ha centrado en el tratamiento mitológico que Philip Sidney desarrolla en la primera versión de su *Arcadia*. Mi principal objetivo, por tanto, han sido las distintas referencias mitológicas. Es decir, las deidades clásicas, pero también otro tipo de criaturas, como las ninfas, y a la geografía mítica. Y en ello radica la originalidad de una investigación que me ha llevado a encontrar una serie de novedades especialmente relevantes como puede ser el hecho de que le concede a Apolo la virtud de rejuvenecer cuando no forma parte de sus habilidades. A este respecto, mi acercamiento a la *Arcadia* se ha focalizado en el uso que Sidney hace de la mitología clásica como un recurso más para construir su obra. Y me ha llevado a concluir que cuando modifica el mito, más que por desconocimiento,

---

<sup>431</sup> STILLMAN 1986: 213.

<sup>432</sup> FLECK 2010: 541.

<sup>433</sup> DANBY 1964: 31.

nuestro autor lo hace separándose de la tradición mitológica; además, no está de más pensar que se trata de una reelaboración porque le conviene para el texto. Principalmente, porque es ambivalente (de ello he hablado al mencionar las herramientas imaginativas de Pyrocles y Musidorus), enriquece el icono (dota de mayor atractivo a Cleophila), inventa (como es el caso de Senicia), quiere enfatizar (lo presento al hablar de Tempe), aportar comicidad a la escena (lo enseño cuando Mopsa habla de Apolo en el cuarto libro), y magnificar (lo indico cuando Philisides habla del cuerpo de su amada y menciona a Atlas). Incluso quiere mostrar el injusto trato que ha recibido, quizás, por parte de la reina. Es más, y así también lo demuestro, aunque la mayor parte de las referencias que emplea Sidney vienen de la fuente clásica directa, el quid de la cuestión está en el uso personal que Sidney hace del mito. Por eso, he dirigido mi análisis a las propias referencias mitológicas en la *Arcadia* de Sidney, y en cómo emplea la mitología a su antojo. Respetando en unas ocasiones el mito clásico, y en otras haciendo uso del mismo con el claro objeto de mostrar (incluso censurar) la realidad. Así, por ejemplo, emplea a Cupido en múltiples contextos y con significados contradictorios. Otro paradigma de ello y que conviene resaltar es el de Baco, en el segundo libro de la obra, que no está presente como deidad olímpica sino en calidad de lo que representa: el vino. Demuestro, por tanto, que la mitología es un elemento que completa y permite alcanzar esa meta, porque el poeta tiene en sus manos la facultad de moralizar. Así es la mitología grecolatina y así se puede servir el poeta del material mitológico. Estamos, sin duda, ante la libertad creadora del poeta isabelino que tiene la posibilidad de incorporar frutos de su propia cosecha. Es más, me atrevo a afirmar que, en realidad, el núcleo del pensamiento de Sidney no es solo el amor, sino también la ética y la política. De manera que el trasfondo político de la obra es sencillo, ya que Sidney examina las responsabilidades de la realeza. La gran meta de Sidney era mover a la nación hasta lo virtuoso por medio de la literatura. Otro tanto ocurre con su idea de que el objetivo de la creación literaria es enseñar. De hecho, presenta distintas comparaciones para ello, hasta tal punto que, por ejemplo, enfrenta la sexualidad a la virtud.

En definitiva, Sidney muestra de forma evidente que es hijo de una época caracterizada por la concurrencia de ideas diversas y en no pocos casos antagónicas, un hecho que produce en los autores una imagen mental lejana de la homogeneidad. Y nuestro autor refleja en su obra las peculiaridades, tensiones y contradicciones de este momento histórico y cultural. Razón por la que no me cabe la menor duda de que

*Arcadia* no es solo la primera obra extensa de la ficción en prosa original en inglés, sino también uno de los trabajos más importantes de toda la literatura isabelina. De hecho, se trata de la primera obra en prosa de la literatura comparada en lengua inglesa<sup>434</sup>. Representa, además, un hito en el desarrollo de la poesía y ficción inglesas, pero también del pensamiento histórico inglés. Y es, sin duda, la mayor síntesis de Sidney. Además, y aquí reside la “grandeza” de la *Arcadia* de Sidney, el autor aporta una visión novedosa en determinados tratamientos de los seres, criaturas y deidades<sup>435</sup> que conforman el mundo mítico antiguo, inventa fábulas y criaturas<sup>436</sup>; presenta atribuciones que no tienen cabida en el mito griego; muestra una nueva imagen de los seres y de las divinidades<sup>437</sup>; aporta nuevas alusiones que se deducen del texto<sup>438</sup>; inventa comparaciones en las que, por ejemplo, la amada es elevada a un plano celestial mediante la descripción del enamorado como un astrónomo, o en las que los personajes se comparan con los dioses<sup>439</sup>; emplea sutiles metáforas<sup>440</sup>; comete erróneas atribuciones<sup>441</sup>; y nos lleva a apreciar confusiones como la que se halla al contar que Cástor nació dios y que Pólux fue divinizado a petición de su hermano, cuando lo que relata el mito es justamente lo contrario (95). Y en ello radica la originalidad de una investigación que me ha llevado a encontrar una serie de novedades especialmente relevantes<sup>442</sup>. Así, por ejemplo, Codro no había sido empleado antes de Sidney, ni siquiera lo utiliza un autor del momento como Spenser, ni posteriores como Johnson. Aunque, desde el principio no se debe olvidar que si hay alguien que tiene cultura clásica en la época es Sidney; razón por la que incluso es normal esta mención. Un conocimiento y dominio que también aprecio en las referencias a Cástor ya que, más

<sup>434</sup> Posicionamiento que también defiende HAMILTON 1988.

<sup>435</sup> Incluso se llega a basar en un cuadro de Tiziano para reflejar la expresión de Dánae.

<sup>436</sup> Tal y como sucede con Senicia.

<sup>437</sup> En relación a las Amazonas, Sidney deja al descubierto sus cabellos; cuando, en la mayoría de las representaciones pictóricas, estas cubren su cabeza con un casco.

<sup>438</sup> Cuando se cuenta que Baco hizo sonar la trompeta para los festejos, se hace referencia al hecho de que el vino dio pie a que se organizara el banquete. Por ello, Baco está presente como lo que representa (el vino) y no como deidad olímpica.

<sup>439</sup> A este respecto, podemos mencionar la comparación de Musidorus con Apolo; Miso con Juno; Philoclea con la ninfa Aretusa; la semejanza de la mirada de desdén de Gynecia hacia su hija con la de Palas hacia Aracne; mientras que Cleophila matando al león nos remite al relato mitológico de Hércules luchando con el león de Nemea.

<sup>440</sup> En este sentido, tal y como hemos explicado al aludir al mito de Acteón, cuando se nos habla de la cabeza de Pas con el ornamento del dios estamos, sin duda, ante una sutil metáfora de las posibles infidelidades que cometerá la futura esposa de Pas.

<sup>441</sup> Así, por ejemplo, Basilius culpa de su enamoramiento a Apolo (y no a Cupido). Además, encontramos otro claro ejemplo cuando se habla de la extremada belleza de Venus; un hecho que era cierto, pero no se conoce ninguna historia que refiera su enemistad con Diana. Al mismo tiempo, se le atribuye a Apolo la virtud de rejuvenecer.

<sup>442</sup> HABER 1994.

que desconocer el mito, nuestro autor se separa de la tradición mitológica; y no está de más pensar que se trata de una reelaboración porque le conviene para el texto. De hecho, Sidney es tan consciente del valor intelectual y moralizador de su material que lo que podría parecer su confusión podría ser nuestra torpeza<sup>443</sup>.

Todo ello le ha permitido “tratar” a las deidades y a las distintas criaturas para mostrar semejanzas tan “humanas” como que los dioses revelan sentimientos. Porque quiere que entendamos que los dioses no son tan diferentes a los mortales; lo que me lleva a entender que nuestra inconstancia y variabilidad también es propia de las deidades. Es más, puedo afirmar que sujetos a las mismas pasiones y debilidades que los mortales, las divinidades se complacían en intervenir constantemente en los asuntos humanos, a veces de forma caprichosa. Si bien, lo más importante es tener presente que todo reside en lo que asemeja a unos y a otros: esa inconstancia y debilidad pasional. Fragilidad con la que “envenenamos” a esos dioses, y es que la pasión es una parte ineludible de la condición humana; es el agente psicológico a través del cual la fortuna opera para producir división y descontento<sup>444</sup>. De hecho, Sidney alude irónicamente a la inutilidad de los augurios, pues la única certidumbre del ser humano es la propia incertidumbre (5). Porque la mitología es tan parecida a la realidad que cualquier lector se podrá identificar con los episodios que aquí se relatan, ya sea manteniendo la fuente original o aportando tratamientos novedosos. Un hecho que viene dado, en parte, porque “los mitos son significativos para la cultura a la que pertenecen, y su valor trasciende al paso del tiempo y a las fronteras culturales”<sup>445</sup>. Una posición que queda aún más clara si tenemos presente que los mitos clásicos “no suelen estar ambientados en un lugar sagrado, sino que transcurren entre personas falibles, puesto que los dioses también lo son, como también son temperamentales, irascibles y proclives a los berrinches, al igual que cualquier ser humano”<sup>446</sup>.

Apelo, por tanto, a la complicidad del lector de la misma forma que lo hace el propio Sidney cuando, en *A Defence of Poetry*, dice que el significado siempre se apoya en el juicio cómplice del lector.

---

<sup>443</sup> DANBY 1964: 57.

<sup>444</sup> STILLMAN 1986: 109.

<sup>445</sup> CHEERS 2007: 10.

<sup>446</sup> CHEERS 2007: 16.



## BIBLIOGRAFÍA

## 9.1 FUENTES PRIMARIAS

SIDNEY, Sir Philip (1912-1926): *The Complete Works of Sir Philip Sidney*. Ed. A. Feuillerat. Cambridge: Cambridge University Press.

SIDNEY, Sir Philip (1962): *The Poems of Sir Philip Sidney*. Ed. W. A. Ringler. Oxford: Clarendon Press.

SIDNEY, Sir Philip (1970): *Sir Philip Sidney's Defense of Poesy*. Lincoln: University of Nebraska Press.

SIDNEY, Sir Philip (1971): *A Defence of Poetry*. Londres: Oxford University Press.

SIDNEY, Sir Philip (1973): *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*. Ed. Jean Robertson. Oxford: Clarendon Press.

SIDNEY, Sir Philip (1975): *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*. Ed. Katherine Duncan-Jones & Jan Van Dorsten. Oxford: Oxford University Press.

SIDNEY, Sir Philip (1983): *Selected Prose and Poetry*. Ed. Robert Kimbrough. Madison: The University of Wisconsin Press. <http://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/sir-philip-sidney-selected-prose-and-poetry/>

SIDNEY, Sir Philip (1987): *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Ed. Maurice Evans. Penguin Books.

Sidney, Philip (1989): *An Apology for Poetry. The Critical Tradition*. Ed. David H. Richter. Nueva York: St. Martin's Press.

SIDNEY, Sir Philip (1991): *Astrophil y Stella*. Madrid: Cátedra.

SIDNEY, Sir Philip (1994): *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*. Ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford University Press.

SIDNEY, Sir Philip (2002): *Astrophil y Stella*, edición crítica, traducción y comentario de Sonia Hernández Santano. Universidad de Huelva.

SIDNEY, Sir Philip (2003): *Defensa de la Poesía*. Madrid: Cátedra.

SIDNEY, Sir Philip (2012): *The Correspondence of Sir Philip Sidney*, 2 vols. Ed. Roger Kuin. Oxford University Press.

SIDNEY, Sir Philip & Mary SIDNEY (2009): *The Sidney Psalter. The Psalms of Sir Philip and Mary Sidney*. Eds. H. Hamlin, M. G. Brennan, M. P. Hanny & N. J. Kinnamon. Oxford University Press.

## 9.2 FUENTES SECUNDARIAS

ACCARDI, B. *et al.* comps. (1991): *Recent Studies in Myths and Literature, 1970-1990. An Annotated Bibliography*. Nueva York: Greenwood Press.

ALEXANDER, Gavin (2006): *Writing after Sidney: The Literary Response to Sir Philip Sidney, 1586-1640*. Oxford: Oxford University Press.

ALLEN, D. C. (1970): *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

ALLEN, M.J.B. & Dominic BAKER-SMITH eds. (1990): *Sir Philip Sidney's Achievements*. Nueva York: AMS Press.

ALPERS, Paul (1972): "The Eclogue Tradition and the Nature of Pastoral". *College English* 34, 352-371.

ALPERS, Paul (1979): "What is Pastoral?". *New Literary History* 10, 101-123.

APULEIUS (2004): *The Golden Ass or the Metamorphoses*, traducción, introducción y notas por E. J. Kenney. Londres: Penguin Books.

ASTELL, Ann W. (1984): "Sidney's Didactic Method in the *Old Arcadia*", *Studies in English Literature* 24 (1), 39-51.

BABB, Lawrence (1951): *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. East Lansing: Michigan State College Press.

BABÍN, María Teresa (1953): "Garcilaso de la Vega y Sir Philip Sidney". *La Nueva Democracia* 33, 63-75.

BAJTIN, Mijail (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

BAUZÁ, Hugo (1993): *El imaginario clásico: Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Universidad de Santiago de Compostela.



- BEARDEN, Elizabeth B. (2010): "Sidney's 'Mongrell Tragicomedy' and Anglo-Spanish Exchange in the *New Arcadia*". *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 10 (1), 29-51. <http://muse.jhu.edu/journals/jem/summary/v010/10.1.bearden.html>
- BELL, Robert E. (1982): *Dictionary of Classical Mythology: Symbols, Attributes and Associations*. Oxford y Santa Bárbara: ABC-Clio.
- BENJAMIN, Edwin B. (1959): "Fame, Poetry, and the Order of History in the Literature of the English Renaissance". *Studies in the Renaissance* 6, 64-84.
- BERGBUSCH, Martin (1974): "Rebellion in the *New Arcadia*". *Philological Quarterly* 53, 29-41.
- BERGBUSCH, Martin (1981): "The 'Subaltern Magistrate' in Sir Philip Sidney's *Arcadia*: A Study of the Character of Philanax". *English Studies in Canada* 7, 27-37.
- BERGER, Harry Jr. (1965): "The Renaissance Imagination: Second World and Green World". *The Centennial Review* 9, 36-78.
- BERGERON, David M. (1973): "The Mythical Structure of *All's Well That Ends Well*". *Texas Studies in Literature and Language* 14, 559-568.
- BERNARD, John D. (1989): *Ceremonies of Innocence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BLACK, J. B. (1959): *The Reign of Elizabeth, 1558-1603*. Oxford: Clarendon Press.
- BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press.
- BOLGAR, R. R. (1954): *The Classical Heritage and its Beneficiaries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOUWSMA, W. J. (1973): *The Culture of Renaissance Humanism*. AHA Pamphets 401. Washington: American Historical Association.
- BRADBROOK, M. C. (1965): *Shakespeare and Elizabethan Poetry*. Londres: Chatto & Windus.
- BREMMER, Jan ed. (1987): *Interpretations of Greek Mythology*. London: Croom Helm.
- BRIGGS, W. D. (1931): "Political Ideas in Sidney's *Arcadia*". *Studies in Philology* 28, 137-161.
- BROADBENT, J. B. (1964): *Poetic Love*. Londres: Chatto & Windus.
- BROWN, James Neil (1975): "Elizabethan Pastoralism and Renaissance Platonism". *Journal of the Australasian University Language and Literature Association* 44, 247-267.

- BULLETT, Gerald ed. (1966): *Silver Poets of the Sixteenth Century*. Londres: Everyman's Library.
- BURGESS, Anthony (1970): *Shakespeare*. Londres: Jonathan Cape Ltd.
- BURNS, J. H. (1967): *The Fabric of Felicity: The Legislator and the Human Condition*. Londres: H. K. Lewis & Co.
- BURROW, Colin (1990): "Original Fictions: Metamorphoses in *The Faerie Queene*", en *Ovid Renewed*. Ed. C. Martindale. Cambridge: Cambridge University Press, 99-119.
- BUSH, Douglas (1963): *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. Nueva York: Norton & Co.
- BUSH, Douglas (1965): *Prefaces to Renaissance Literature*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- BUSH, Douglas (1982): "Spenser's Treatment of Classical Myth", en *Edmund Spenser's Poetry*. Ed. H. MacLean. Nueva York: Norton, 590-600.
- BUXTON, John (1963) *Elizabethan Taste*. Sussex: Harvester Press.
- BUXTON, John (1987): *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. London: Macmillan.
- BUXTON, R. (1994): *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMPBELL, Joseph & Bill MOYERS (1988): *The Power of Myth*. Nueva York: Doubleday.
- CARDETE DEL OLMO, María Cruz (2004): *Paisajes mentales y religiosos. La frontera suroeste arcadia en épocas arcaica y clásicas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CAREY, John (1987): "Structure and Rhetoric in Sidney's *Arcadia*", en *Sir Philip Sidney. An Anthology of Modern Criticism*. Ed. D. Kay. 245- 264.
- CASPARI, Fritz (1954): *Humanism and the Social Order in Tudor England*. Chicago: University of Chicago Press.
- CASTIGLIONE, Baldassare (2003): *The Book of the Courtier*. U.S.A.:Dover Publications.
- CHALLIS, Lorna (1965): "The Use of Oratory in Sidney's *Arcadia*". *Studies in Philology* 62, 561-576.
- CHALIFOUR, Clark L. (1976): "Sir Philip Sidney's *Old Arcadia* as a Terentian Comedy". *Studies in English Literature* 16 (1), 51-63.

- CHARNEY, Maurice (2000): *Shakespeare on Love & Lust*. Nueva York: Columbia University Press.
- CHAUCER, Geoffrey (1990): *The Riverside Chaucer*. Oxford: Oxford University Press.
- CHAUDHURI, Sukanta (1984): "The Eglogues in Sidney's *New Arcadia*". *Review of English Studies* 138, 185-202.
- CHAUDHURI, Sukanta (1989): *Renaissance Pastoral and its English Developments*. Oxford: Clarendon Press.
- CIRLOT, J. E. (1983): *A Dictionary of Symbols*. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- CIVIL, Pierre (1990): "Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 9, 39-49.
- CLEMENTE, William Arthur (1992): *Sidney's Pastoral and the Measure of Man*. Michigan: UMI Dissertation Services.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel & Jesús PONCE CÁRDENAS eds. (2002): *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- COMITO, Terry (1972): "The Lady in a Landscape and the Poetics of Elizabethan Pastoral". *University of Toronto Quarterly* 41 (3), 200-218
- CONNELL, Dorothy (1977): *Sir Philip Sidney: The Maker's Mind*. Oxford: Clarendon Press.
- COOPER, Helen (1978): *Pastoral: Medieval into Renaissance*. Ipswich: D. S. Brewer. Rowman and Littlefield.
- COOPER, Sherod M. (1968): *The Sonnets of Astrophel and Stella*. The Hague: Mouton.
- COYLE, Martin J (1980): "Arcadia and King Lear". *Notes and Queries* 27, 140.
- CRACE, Jim (1992): *Arcadia*. Londres: Picador.
- CRAFT, William (1994): *Labyrinth of Desire: Invention and Culture in the Work of Sir Philip Sidney*. Newark: University of Delaware Press.  
[https://books.google.es/books/about/Labyrinth\\_of\\_Desire.html?id=R2fUB1a75bEC&hl=es](https://books.google.es/books/about/Labyrinth_of_Desire.html?id=R2fUB1a75bEC&hl=es)
- CRAIG, Hardin (1950): *The Enchanted Glass: The Elizabethan Mind in Literature*. Oxford: Blackwell.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2002): "Mitología clásica y novela pastoril", en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, 109-122. Ed. I. Colón y J. Ponce Cárdenes.

- DANA, Margaret E. (1973): "Heroic and Pastoral: Sidney's *Arcadia* as Masquerade". *Comparative Literature* 25, 308-320.
- DANA, Margaret E. (1977): "The Providential Plot of the Old *Arcadia*". *Studies in English Literature* 17, 39-57. Reeditado en *Sir Philip Sidney. An Anthology of Modern Criticism*. Ed. D. Kay. 83- 102.
- DANBY, John F. (1964): *Elizabethan and Jacobean Poets. Studies in Sidney, Shakespeare, Beaumont & Fletcher*. Londres: Faber.
- DAS, Nandini (2011a): "Romance Re-charted: The Ground-Plots of Sidney's *Arcadia*". *Yearbook of English Studies*, 41(1), 51-67.  
[http://www.researchgate.net/publication/259749341\\_Romance\\_Recharted\\_The\\_Ground-Plots\\_of\\_Sidney%27s\\_Arcadia](http://www.researchgate.net/publication/259749341_Romance_Recharted_The_Ground-Plots_of_Sidney%27s_Arcadia)
- DAS, Nadini (2001b): *Renaissance Romance: The Transformation of English Prose Fiction, 1570-1620*. Farnham, U. K.: Ashgate.  
<http://www.ashgate.com/isbn/9781409410133>
- DAVENPORT, Edwin James (1993): *Common Pleasures: Inventions of Popular Culture in Elizabethan England*. University of Michigan.
- DAVIDSON, Clifford (1970): "Nature and Judgment in the *Old Arcadia*". *Papers on Language and Literature* 6, 348-365.
- DAVIS, Joel (2004): "Multiple Arcadias and the Literary Quarrel between Fulke Greville and the Countess of Pembroke". *Studies in Philology* 101 (4), 401-430.
- DAVIS, Joel B. (2011): *The Countesse of Pembrokes Arcadia and the Invention of English Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- DAVIS, Walter R. (1962): "Actaeon in *Arcadia*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 2 (1), 95-110.
- DAVIS, Walter R. (1965): *A Map of Arcadia: Sidney's Romance in its Tradition*. En *Richard Sidney's Arcadia*. Ed. Richard Lanham & Walter R. Davis. New Haven y Londres: Yale University Press.
- DAVIS, Walter R. (1969): *Idea and Act in Elizabethan Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- DAVIS, Walter R. (1978): "Narrative Methods in Sidney's *Old Arcadia*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 18 (1), 13-33. Reproducido en D. Kay (1987), *Sir Philip's Sidney An Anthology of Modern Criticism*, 103-123.
- DAVIS, Walter R. & Richard A. LANHAM (1965): *Sidney's Arcadia*. New Haven: Yale University Press.
- DEZUR, Kathryn (2013): *Gender, interpretation and political rule in Sidney's Arcadia*. Newark: University of Delaware Press.

[https://books.google.es/books?id=XrWFGSUU93AC&pg=PR2&lpg=PR2&dq=DEZUR,+Kathryn+%282013%29+Gender,+interpretation+and+political+rule+in+Sidney%CA%BCs+Arcadia,+University+of+Delaware+Press.&source=bl&ots=dtAcSUilc6&sig=iNruX\\_8OjGhdkBNZNHz8yBO5NE&hl=es&sa=X&ved=0CBQQ6AEwAGoVChMIxcqYhbyKyAIVA1IUCh33yAX#v=onepage&q=DEZUR%2C%20Kathryn%20%282013%29%20Gender%2C%20interpretation%20and%20political%20rule%20in%20Sidney%CA%BCs%20Arcadia%2C%20University%20of%20Delaware%20Press.&f=false](https://books.google.es/books?id=XrWFGSUU93AC&pg=PR2&lpg=PR2&dq=DEZUR,+Kathryn+%282013%29+Gender,+interpretation+and+political+rule+in+Sidney%CA%BCs+Arcadia,+University+of+Delaware+Press.&source=bl&ots=dtAcSUilc6&sig=iNruX_8OjGhdkBNZNHz8yBO5NE&hl=es&sa=X&ved=0CBQQ6AEwAGoVChMIxcqYhbyKyAIVA1IUCh33yAX#v=onepage&q=DEZUR%2C%20Kathryn%20%282013%29%20Gender%2C%20interpretation%20and%20political%20rule%20in%20Sidney%CA%BCs%20Arcadia%2C%20University%20of%20Delaware%20Press.&f=false)

- DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1957): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.
- DÍEZ PLATAS, María de Fátima (2000): *Imágenes para un texto: guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*. Santiago de Compostela: Tórculo.
- DIPPLE, Elizabeth (1967): "The 'Fore Conceit' of Sidney's Eclogues". *Literary Monographs* 1, 3-47.
- DIPPLE, Elizabeth (1968): "Harmony and Pastoral in the *Old Arcadia*". *English Literary History* 35, 309-328.
- DIPPLE, Elizabeth (1970): "'Unjust Justice' in the *Old Arcadia*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 10 (1), 83-101.
- DIPPLE Elizabeth Dorothea (1971): "Metamorphosis in Sidney's *Arcadias*". *Philological Quarterly* 50 (1), 47-62.
- DORANGEON, Simone (1974): *L'églogue anglaise de Spenser à Milton*. Études anglaises 49. París: Didier.
- DORSTEN, J. van (1962): *Poets, Patrons, and Professors: Sir Philip Sidney, Daniel Rogers, and the Leiden Humanists*. London: Oxford University Press; Leiden: University Press.
- DORSTEN, J. van, D. BAKER-SMITH & A. KINNEY eds. (1986): *Sir Philip Sidney: 1586 and the creation of a legend*. Thomas Browne Institute, New Series, 9. Leiden: Brill.
- DOTY, William G. (1986): *Mythography: The Study of Myths and Rituals*. University of Alabama: University of Alabama Press.
- DUHAMEL, P. Albert (1948): "Sidney's *Arcadia* and Elizabethan Rhetoric". *Studies in Philology* 45, 134-150.
- DUNCAN, Robert (1974): *An Ode and Arcadia*. Berkeley: Ark Press.
- DUNCAN-JONES, Katherine (1966): "Sidney's *Urania*". *Review of English Studies* 17, 123-132.
- DUNCAN-JONES, Katherine (1974): "Sidney in Samothea: A Forgotten National Myth". *Review of English Studies*, 25 (98), 174-177.

- DUNCAN-JONES, Katherine (1987): "Sir Philip Sidney's Toys", en *Sir Philip Sidney. An Anthology of Modern Criticism*. Ed. D. Kay. 61- 80.
- DUNCAN-JONES, Katherine (1991): *Sir Philip Sidney: Courtier Poet*. Londres: Hamish Hamilton.
- DUSINBERRE, Juliet (1996): *Shakespeare and the Nature of Women*. Nueva York: St Martin`s Press, Inc., 2.<sup>a</sup> ed.
- ELIOT, C. W. ed. (1965): *English Essays from Sir Philip Sidney to Macaulay*. Nueva York: P. F. Collier & Son Corporation.
- ELTON, William R. (1966): *King Lear and the Gods*. San Marino: Huntington Library.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito*. Madrid: Sílex.
- EMPSON, William (1966): *Some Versions of Pastoral: A Study of the Pastoral Form in Literature*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- EMPSON, William (1991): *Seven Types of Ambiguity*. Londres: The Hogarth Press.
- ESTEBAN LORENTE, Juan F. (2002): *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- ETTIN, Andrew V. (1984): *Literature and the Pastoral*. New Haven: Yale University Press.
- FARMER, Norman. K. (1984): *Poets and the Visual Arts in Renaissance England*. Austin: University of Texas Press.
- FAAS, Ekbert (1986): *Shakespeare's Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FEDER, Lillian (1971): *Ancient Myth in Modern Poetry*. Princeton: Princeton University Press.
- FLECK, Andrew (2010): "The Father's Living Monument: Textual Progeny and the Birth of the Author in Sidney's *Arcadias*". *Studies in Philology*, 107 (4), 520-547.  
<http://www.jstor.org/stable/41059234>
- FORD, Boris ed. (1973): *The Pelican Guide to English Literature*. 2. *The Age of Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- FORD, Jeffrey P. (1974) "Philosophy, History, and Sidney's *Old Arcadia*". *Comparative Literature* 26 (1), 32-50.
- FOUCAULT, Michel (1989): *Madness and Civilization*. Londres: Routledge.
- FRYE, Northrop (1965): "Varieties of Literary Utopias". *Daedalus* 94, 323-347.

- GARRETT, Martin ed. (1996): *Sidney. The Critical Heritage*. Londres: Routledge.
- GASKELL, G. A. (1988): *Dictionary of Scripture and Myth*. Nueva York: Dorset Press.
- GAYLEY, Charles M. (1939): *The Classic Myths in English Literature and Art*. Waltham, Mass.: Ginn.
- GIAMMATI, A. Bartlett (1966): *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton University Press.
- GIL POLO, Gaspar (1988): *Diana enamorada*. Madrid: Castalia.
- GILLESPIE, Stuart (1988): *The Poets on the Classics: An Anthology of English Poets Writing on the Classical Poets and Dramatists from Chaucer to the Present*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GOHN, Ernest S. (1960): "Primitivistic Motifs in Sidney's *Arcadia*". *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters* 45, 363-371.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1988): "Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro". *Criticón* 44, 25-54.
- GOULD, Eric (1981): *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- GOUWS, John (2010): "Narrative strategies in Sir Philip Sidney's *Astrophil and Stella*". *Literator* 31 (3), 61-78.
- GRAVES, Robert (1999): *The Greek Myths*, vols. 1-2. St. Edmunds: St. Edmundsbury Press.
- GREEN, Paul D. (1979): "Doors to the House of Death: The Treatment of Suicide in Sidney's *Arcadia*". *Sixteenth Century Journal* 10 (3), 17-27.
- GREENBLATT, Stephen J. (1980): "Sidney's *Arcadia* and the Mixed Mode". *Studies in Philology* 70 (3), 269-278.
- GREENBLATT, Stephen J. (1980): *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- GREENE, Thomas (1986): *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- GREENFIELD, Thelma N. (1982): *The Eye of Judgment: Reading the New Arcadia*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- GREER, Richard Allen (1972): "Adaptations of the Greek Romances in the English Renaissance as Reflections of the Debate between Fortune and Virtue." Ph.D. dissertation, Harvard University.

- GREG, Walter W. (1959): *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. Nueva York: Russell y Russell.
- GRIFFIN, Jasper (1986a): *The Mirror of Myth: Classical Themes and Variations*. Londres: Faber.
- GRIFFIN, Jasper (1986b): *Virgil*. Oxford: Oxford University Press.
- GRIMAL, Pierre (1986): *The Dictionary of Classical Mythology*. Oxford: Blackwell.
- HABER, Judith (1983): *Pastoral and the Poetics of Self Contradiction: Theocritus to Marvell*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HADFIELD, Andrew (2014): "Why Does Literary Biography Matter?" *Shakespeare Quarterly* 65 (4), 371-378.
- HAGER, Alan (1981) "The Exemplary Mirage: Fabrication of Sir Philip Sidney's Biographical Image and the Sidney Reader". *Journal of English Literary History* 48 (1), 1-16. Reeditado en *Sir Philip Sidney. An Anthology of Modern Criticism*. Ed. D. Kay. 45-60.
- HAGER, Alan (1991): *Dazzling Images. The Masks of Sir Philip Sidney*. Londres y Toronto: Associated University Presses.
- HAGGERTY, George E. & Bonnie ZIMMERMAN eds. (1995): *Professions of Desire. Lesbian and Gay Studies in Literature*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- HAMILTON, A. C. (1959): "Spenser's treatment of myth", *ELH*, 26 (3), 335-354.
- HAMILTON, A. C. (1965): "The Modern Study of Renaissance English Literature: A Critical Survey". *Modern Language Quarterly* 26, 150-183.
- HAMILTON, A. C. (1977): *Sir Philip Sidney: A Study of his Life and Works*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAMILTON, A. C. (1988): "Sidney's *Arcadia* as Prose Fiction: Its Relation to Its Sources", en *Sidney in Retrospect*. Ed. Arthur F. Kinney. Amherst: University of Massachusetts Press, 119-150.
- HAMMOND, N. G. L. & H. H. SCULLARD eds. (1970): *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- HARBERT, Bruce (1990): «Lessons from the Great Clerk: Ovid and John Gower», en C. Martindale ed., *Ovid Renewed*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 83-97.
- HELGERSON, Richard (1976): *The Elizabethan Prodigals*. Berkeley: University of California Press.



- HELIODORUS OF EMESA (1895): *An Æthiopian History*. Traducción de Thomas Underdowne (1587), con introducción de Charles Whibley. Londres: David Nutt.
- HELTZEL, Virgil B. (1949): "The Arcadian Hero". *Philological Quarterly* 41, 173-180.
- HENINGER, S. K., Jr (1961): "The Renaissance Perversion of Pastoral". *Journal of the History of Ideas* 22, 254-261.
- HENINGER, S. K., Jr (1977): *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*. San Marino, Cal: The Huntington Library.
- HENINGER, S. K., Jr (1989): *Sidney and Spenser: The Poet as Maker*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- HERNÁNDEZ SANTANO, Sonia (2002): "Contexto histórico", "Introducción" y "Comentario", en Sir Philip Sidney, *Astrophil y Stella*. Huelva: Universidad de Huelva.
- HERZBERG, Max J. (1966): *Myths and their Meaning*. Boston: Allyn and Bacon.
- HIDALGO, Pilar (1997): *Shakespeare Posmoderno*. Universidad de Sevilla.
- HIGHET, G. (1954): *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, vols I-II. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOLMES, Jonathan & Adrian STREETE eds. (2005): *Refiguring Mimesis. Representation in Early Modern Literature*. University of Hertfordshire Press.
- HOWELL, Roger (1968): *Sir Philip Sidney: The Shepherd Knight*. Boston: Little, Brown.
- HUNT, John Dixon (1986): *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- ISLER, Alan D. (1968a): "Heroic Poetry and Sidney's Two Arcadias". *Publications of the Modern Language Association of America* 83 (2), 368-379.
- ISLER, Alan D. (1968b): "Moral Philosophy and the Family in Sidney's Arcadia". *Huntington Library Quarterly* 31, 359-371.
- ISLER, Alan D. (1968c): "The Allegory of the Hero and Sidney's Two Arcadias". *Studies in Philology* 65, 171-191.
- JARDINE, Lisa (1983): *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Brighton: Harvester.
- JEHENSON, Myriam Ynonne (1985): *The Golden World of the Pastoral*. Rávena: Longo Editore.

- JESI, Furio (1972): *Literatura y mito*. Barcelona: Barral.
- JONES, Dorothy (1974): "Sidney's Erotic Pen: An Interpretation of One of the *Arcadia* Poems". *Journal of English and Germanic Philology* 73 (1), 32-47.
- JUEL-JENSEN, Bent (1987): "Sir Philip Sidney, 1554-1586: A Check-list of Early Editions of his Works", en *Sir Philip Sidney. An Anthology of Modern Criticism*. Ed. D. Kay. 289- 314.
- JUSSERAND, J. J. (1966): *The English Novel in the Time of Shakespeare*. London: Ernest Benn Limited.
- KALSTONE, David (1963): "The Transformation of *Arcadia*: Sannazaro and Sir Philip Sidney". *Comparative Literature* 15, 234-249.
- KALSTONE, David (1965): *Sidney's Poetry: Contexts and Interpretations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- KARCEVSKIJ, Sergi (1992): "The asymmetric dualism of the linguistic sign," en *The Prague School: Selected Writings 1929-1946*. Ed. Peter Steiner. Austin: The University of Texas Press.
- KAY, Dennis ed. (1987): *Sir Philip Sidney: An Anthology of Modern Criticism*. Oxford: Clarendon Press.
- KENNEDY, William J. (1983): *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*. Hanover: University Press of New England.
- KERMODE, F. ed. (1952): *English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell*. Londres: George G. Harrap & Co. Ltd.
- KIMBROUGH, Robert (1971): *Sir Philip Sidney*. Boston: Twayne Publishers.
- KINNEY, A. F. ed. (1986): *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney*. Hamden, Conn.: Archon.
- KINNEY, A. F. ed. (1988a): *Sidney in Retrospect: Selections from English Literary Renaissance*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- KINNEY, A. F. (1988b): "Sir Philip Sidney and the Uses of History", en *The Historical Renaissance*. Eds. Heather Dubrow & Richard Strier. Chicago: University of Chicago Press, 293-314.
- KINNEY, A. F. (1999): "Retórica y ficción en la Inglaterra isabelina", en *La elocuencia en el Renacimiento*. Ed. James I. Murphy. Madrid: Visor, 455-465.
- KIRK, G. S. (1973): *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral.

- LAMB, Jonathan (2010): "Parentheses and Privacy in Philip Sidney's *Arcadia*". *Studies in Philology*, 107 (3), 310-335. <http://www.jstor.org/stable/25681423>
- LANE FOX, Robin (2007): *El mundo clásico*. Barcelona: Crítica.
- LANHAM, Richard A. (1965): "The Old *Arcadia*", en *Sidney's Arcadia*. Ed. W. R. Davis & R. A. Lanham. New Haven: Yale University Press, 181-405.
- LANHAM, Richard A. (1967): "Sidney: The Ornament of his Age". *Southern Review. An Australian Review of Literary Studies* 2 (4), 319-340.
- LANHAM, Richard A. (1972): "Astrophil and Stella: Pure and Impure Persuasion". *English Literary Renaissance* 2 (1), 100-115.  
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1475-6757.1972.tb00992.x/abstract>
- LAWRY, Jon S. (1972): *Sidney's Two Arcadias: Pattern and Proceeding*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- LERNER, Lawrence (1990): "Ovid and the Elizabethans", en *Ovid Renewed*. Ed. C. Martindale. Cambridge: Cambridge University Press, 121-135.
- LEVAO, Ronald (1985): *Renaissance Minds and Their Fictions: Cusanus, Sidney, Shakespeare*. Berkeley: University of California Press.
- LEVER, J. W. (1962): *The Elizabethan Love Sonnet*. Londres: Methuen.
- LEVIN, Harry (1969): *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- LEVIN, Richard A. (1997): "What? How? Female-female Desire in Sidney's *New Arcadia*". *Criticism* 39 (4), 463-479.
- LEVINE, Robert Eril (1974): *A Comparison of Sidney's Old and New Arcadia*. *Institut für Englische Sprache und Literature, Elizabethan and Renaissance Studies* 13.
- LEWIS, C. S. (1938): *The Allegory of Love*. Oxford: Oxford University Press, 297-360.
- LEWIS, C. S. (1966): *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LINDENBAUM, Peter (1971): "Sidney's *Arcadia*: The Endings of the Three Versions". *Huntington Library Quarterly* 34 (3), 205-218.
- LINDENBAUM, Peter (1972): "Vision, Revision, and the 1593 Text of the *Arcadia*". *English Literary Renaissance* 2 (1), 136-147.
- LINDENBAUM, Peter (1984): "The Geography of Sidney's *Arcadia*". *Philological Quarterly* 63, 524-531.
- LINDENBAUM, Peter (1986): *Changing Landscapes*. Athens: University of Georgia Press.

- LINDHEIM, Nancy Rothwax (1967): "Sidney's *Arcadia*, Book II; Retrospective Narration". *Studies in Philology* 64, 159-186.
- LINDHEIM, Nancy Rothwax (1982): *The Structures of Sidney's Arcadia*. Toronto: University of Toronto.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio ed. (2007): *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- LOTSPEICH, Henry Gibbons (1932): *Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser*. Princeton: Princeton University Press.
- LLEWELLYN, Nigel (1990): "Illustrating Ovid", en *Ovid Renewed*. Ed. C. Martindale. Cambridge: Cambridge University Press, 151-166.
- LLOYD, G. E. R. (1987): *The Revolutions of Wisdom*. Berkeley: University of California Press.
- MACFAUL, Tom (2010): *Poetry and Paternity in Renaissance England: Sidney, Spenser, Shakespeare, Donne and Jonson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MANLEY, Lawrence (1991): "Fictions of Settlement: London 1590". *Studies in Philology* 88, 201-224.
- MARENCO, Franco (1966): "Per una nuova interpretazione dell'*Arcadia* di Sidney". *English Miscellany* 17, 10-48.
- MARENCO, Franco (1968): *Arcadia Puritana: L'uso della tradizione nella prima "Arcadia" di Sir Philip Sidney*. Biblioteca di Studi Inglesi 9. Bari, Italia: Adriatica Editrice.
- MARENCO, Franco (1969): "Double Plot in Sidney's Old *Arcadia*". *Modern Language Review* 64 (2), 248-263.
- MARINELLI, Peter V. (1971): *Pastoral*. Londres: Methuen.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2002): *De Aedón a Filomela: génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- MARTINDALE, Charles ed. (1990): *Ovid Renewed*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAYERSON, Philip (1971): *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*. Waltham, Mass.: Xerox College Publishing.
- MCCANLES, Michael (1983): "Oracular Prediction and the Fore-Conceit of Sidney's *Arcadia*". *Journal of English Literary History* 50 (2), 233-244.

- MCCANLES, Michael (1989): *The Text of Sidney's Arcadian World*. Durham: Duke University Press.
- MCCOY, Richard (1973): *Sir Philip Sidney: Rebellion in Arcadia*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.
- MCPHERSON, David. C. (1968): "A Possible Origin for Mopsa in Sidney's *Arcadia*". *Renaissance Quarterly* 21, 420-428.
- MEHL, Dieter (1999): *Shakespeare's Tragedies. An Introduction*. Cambridge University Press.
- MELETINSKI, Eleazar M. (2001): *El mito*. Madrid: Ediciones Akal.
- MILES, Geoffrey ed. (1999): *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*. Londres/Nueva York: Routledge.
- MILLER, Jane M. (1990): "Some Versions of Pygmalion", en C. Martindale ed., *Ovid Renewed*, Cambridge: Cambridge University Press, 205-214.
- MILLER, Paul A. (1991): "Sidney, Petrarch, and Ovid, or Imitation as Subversion". *EHL* 58, 499-522.
- MILLER, Robert P. (1952): "Venus, Adonis, and the Horses". *ELH* 19 (4), 249-264.
- MONTAIGNE, Michel de (1998): *Ensayos I*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MONTGOMERY, Robert L. (1961): *Symmetry and Sense: The Poetry of Sir Philip Sidney*. Austin: University of Texas Press.
- MONTROSE, Louis Adrian (1980): "'Eliza, Queene of shepheardes', and the Pastoral of Power". *English Literary Renaissance* 10 (2), 153-182.
- MONTROSE, Louis Adrian (1983): "Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form". *Journal of English Literary History* 50 (3), 415-459.
- MOORE, Dennis (1982a): *The Politics of Spenser's Complaints and Sidney's Philisides Poems*. Salzburgo: Universität Salzburg.
- MOORE, Dennis (1982b): "Philisides and Mira: Autobiographical Allegory in the *Old Arcadia*". *Spenser Studies* 3, 125-137.
- MOORMANN, E. & W. UITTERHOEVE (1997): *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid: Akal.
- MUIR, Kenneth (1960): *Sir Philip Sidney*. Writers and Their Work 120. Londres: Longmans, Green & Company.

- MULRYAN, John (1980): "Literary and Philosophical Interpretation of the Myth of Pan from the Classical Period through the Seventeenth Century", en *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, 37, parte 2. Ed. Jean-Claude Margolin. París: Vrin, 209-218.
- MURRIN, Michael (1969): *The Veil of Allegory: Some Notes Toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
- MYRICK, Kenneth (1965): *Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- NICHOLS, J. G. (1974): *The Poetry of Sir Philip Sidney: An Interpretation in the Context of his Life and Times*. Liverpool: Liverpool University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial EDAF.
- NORBROOK, David (1984): *Poetry and Politics in the English Renaissance*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- NUTTALL, A. D. (1990): "Ovid's Narcissus and Shakespeare's *Richard II*: The reflected self", en *Ovid Renewed*. Ed. C. Martindale. Cambridge: Cambridge University Press, 137-150.
- O'CONNOR, John J. (1970): *Amadis de Gaule and Its Influence on Elizabethan Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- ORGEL, Stephen (1989): "Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys For Women?". *The South Atlantic Quarterly* 88, 7-29.
- OSBORN, James M. (1972): *Young Sir Philip Sidney, 1572-77*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- OVIDIO, Publio (1990): *Fastos*. Madrid: Gredos.
- OVIDIO, Publio (1987): *Metamorphoses*. Oxford University Press.
- PANOFSKY, Erwin (1982): *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press.
- PANOFSKY, Erwin (1988): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- PANOFSKY, Erwin (1992): *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- PARKER, Robert W. (1972): "Terentian Structure and Sidney's Original *Arcadia*", *English Literary Renaissance* 2 (1), 60-78.

- PATTERSON, Annabel, (1982): "Under ... Pretty Tales': Intention in Sidney's *Arcadia*". *Studies in the Literary Imagination* 15 (1), 5-21. Reeditado en D. Kay ed. (1987) *Sir Philip Sidney. An Anthology of Modern Criticism*. Ed. D. Kay. 265- 288.
- PAZ FERNÁNDEZ, Marta (s.a.): *Las imágenes de las Metamorfosis en las ediciones impresas de los siglos XV y XVI*. Universidad de Santiago de Compostela.  
<https://www.usc.es/ovidios/doc/ImgMetamorfosis.pdf>
- PERADOTTO, J. (1977): *Classical Mythology. An Annotated Bibliographical Survey*, 2.<sup>a</sup> ed. Urbana (Illinois): American Philological Association.
- PERKINSON, Richard H. (1946): "The Epic in Five Acts". *Studies in Philology* 43, 465-481.
- PETRARCA, Francesco (1982): *Sonetos y canciones*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- POGGIOLI, Renato (1957): "The Oaten Flute". *Harvard Library Quarterly* 11, 174-184.
- POPHAM, Elizabeth Anne (1982): *The Concept of Arcadia in the English Literary Renaissance: Pastoral Societies in the Works of Sidney, Spenser, Shakespeare, and Milton*. Ph.D. dissertation, Queen's University at Kingston, Ontario.
- POTOLSKY, Matthew (2006): *Mimesis*. Routledge.
- RAITIERE, Martin N. (1984): *Faire Bitts: Sir Philip Sidney and Renaissance Political Theory*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- REES, Joan (1991): *Sir Philip Sidney and Arcadia*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- REEVES, Robert Nicholas III (1974): *The Ridiculous to the Delightful: Comic Characters in Sidney's New Arcadia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- REID, Christopher (1982): *Arcadia*. Oxford: Oxford University Press.
- REINHOLD, Meyer (1972): *Past and Present: The Continuity of Classical Myths*. Toronto: A. M. Hakkert Ltd.
- REISNER, Noam (2010): "The Paradox of Mimesis in Sidney's *Defence of Poesie* and Marlowe's *Doctor Faustus*", *Cambridge Quarterly* 39 (4), 331-349.
- RHODES, Elizabeth (1987): "Skirting the Men: Gender Roles in Sixteenth-Century Pastoral Books". *Journal of Hispanic Philology* 11, 131-149.
- RIBNER, Irving (1950a): "Machiavelli and Sidney: *The Arcadia* of 1590". *Studies in Philology* 47, 152-172.
- RIBNER, Irving (1950b): "Sidney's *Arcadia* and the Machiavelli Legend". *Italica* 27, 225-235.

- RIBNER, Irving (1952): "Sir Philip Sidney on Civil Insurrection". *Journal of the History of Ideas* 8 (2), 254-265.
- RICE, Philip & Patricia WAUGH eds. (2002): *Modern Literary Theory*. Londres: Oxford University Press.
- RIGHTER, William (1975): *Myth and Literature*. Concepts of Literature. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- RINGLER, W. A. (1962): "Introduction", en Sir Philip Sidney (1962), *The Poems of Sir Philip Sidney*, xxiii-xxviii.
- RIVERS, Isabel (1989): *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*. Londres: Unwin Hyman.
- ROBERTS, Josephine Anastasia (1978): "Herculean Love in Sir Philip Sidney's Two Versions of Arcadia". *Essays in Renaissance Culture* 4, 43-54.
- ROBERTSON, Jean (1960): "Sir Philip Sidney and His Poetry". *Elizabethan Poetry*. Stratford-upon-Avon Studies 2. Nueva York: St. Martin's Press, 111-129.
- ROBERTSON, Carol (2013): *Sidney and His Contemporaries: English Renaissance Readers Searching, Sifting, and Extracting for Value in the Ancient Texts*. UCLA: Department of English. <http://escholarship.org/uc/item/9m69p4th>
- ROOT, Robert Kilburn (1903): *Classical Mythology in Shakespeare*. Nueva York: Henry Holt & Company. <https://archive.org/details/classicalmytho01rootgoog>
- ROSE, H. J. (1973): *Mitología griega*. Barcelona: Editorial Labor.
- ROSE, Mark Allen (1964): "Sidney's Womanish Man". *Review of English Studies* 15, 353-363.
- ROSE, Mark (1968): *Heroic Love: Studies in Sidney and Spenser*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- ROSENBERG, D. M (1981): *Oaten Reeds and Trumpets: Pastoral and Epic in Virgil, Spenser, and Milton*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- ROSENMEYER, Thomas G. (1969): *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley: University of California Press.
- ROUGEMONT, Denis de (1997): *El amor y Occidente*. Barcelona: Editorial Kairós.
- ROWE, Kenneth Thorpe (1947): "Romantic Love and Parental Authority in Sidney's Arcadia". *The University of Michigan Contributions in Modern Philology*, 4, 1-58.
- RUDENSTINE, Neil L. (1967): *Sidney's Poetic Development*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.



- SALZMAN, Paul (1985): *English Prose Fiction, 1558-1700, A Critical History*. Oxford University Press.
- SANNAZARO, Jacopo (1982): *Arcadia*. Madrid: Editora Nacional.
- SANNAZARO, Jacopo (1993): *Arcadia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SANTANA HERNÁNDEZ, Christian (2002a): *El amor y la locura en el teatro isabelino: Estudio de tres piezas*. Memoria de Licenciatura, Facultad de Filología, Universidad de La Laguna.
- SANTANA HERNÁNDEZ, Christian (2002b): Reseña de Nicolás Casariego, *Héroes y antihéroes en la literatura*. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 20, 364-365.
- SANTANA HERNÁNDEZ, Christian (2010): *Shakespeare: Un mundo de amor y la locura*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- SAVAGE, James E. (1947): "Beaumont and Fletcher's *Philaster* and Sidney's *Arcadia*". *Journal of English Literary History* 14, 194-206.
- SAWTELLE, Alice Elizabeth (1896): *The Sources of Spenser's Classical Mythology*. Nueva York, Boston, Chicago: Silver, Burdett & Company.
- SCALON, Paul A. (1974): "Sidney's *Old Arcadia*: A Renaissance Pastoral Romance". *Ariel* 10 (4), 69-76.
- SCHLEINER, Winfried (1973): "Differences of Theme and Structure of the Erona Episode in the *Old* and *New Arcadia*". *Studies in Philology* 70 (4), 377-391.
- SCHWARZ, Kathryn (2000): *Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance*. Durham y Londres: Duke University Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985): *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- SÉNECA, Lucio Anneo (1998): *Tesoro de máximas, avisos y observaciones*. Barcelona: Edhasa.
- SEZNEC, Jean (1953): *The Survival of Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. Nueva York: Pantheon Books.
- SEZNEC, Jean (1985): *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- SHAKESPEARE, W. (1997): *The Norton Shakespeare*. Londres: W. W. Norton & Company, Inc.
- SHUGER, Debora (1998): "Castigating Livy: The Rape of Lucretia and *The Old Arcadia*". *Renaissance Quarterly* 51, 526-548.

- SINFIELD, Alan (1983): *Literature in Protestant England 1560-1660*. Totowa: Barnes & Noble Books.
- SINFIELD, Alan (1985): "Power and Ideology: An Outline Theory and Sidney's *Arcadia*" *Journal of English Literary History* 52, 259-277.
- SKRETKOWICZ, Victor (1980): "Hercules in Sidney and Spenser". *Notes and Queries* 27, 306-310.
- SKRETKOWICZ, Victor (1986): "Building Sidney's Reputation: Texts and Editions of the *Arcadia*", en *Sir Philip Sidney: 1586 and the Creation of a Legend*. Eds. J. van Dorsten, D. Baker-Smith y A. F. Kinney, 111-124.
- SKRETKOWICZ, Victor (2000): "Textual Criticism and the 1593 'Complete' *Arcadia*". *Sidney Journal* 18 (2), 37-70.
- SKRETKOWICZ, Victor (2010): *European Erotic Romance: Philhellene Protestantism Renaissance Translation and English Literary Politics*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- SMITH, Hallett D. (1952): *Elizabethan Poetry: A Study in Conventions, Meaning and Expression*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- SOWELL, Madison V. (1991) *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*. Nueva York: Center for Medieval and early Renaissance Studies.
- SOWERBY, Robin (1994): *The Classical Legacy in Renaissance Poetry*. Londres: Longman.
- SPENSER, Edmund (1987): *The Faerie Queene*. Londres: Penguin Books.
- STEADMAN, John M. (1979): *Nature into Myth: Medieval and Renaissance Moral Symbols*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- STILLMAN, Robert E. (1982a): "Poetry and Justice in Sidney's 'Ye goat-herd gods'". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 22 (1), 39-50.
- STILLMAN, Robert E. (1982b): "Sidney's Concept of Tragedy in the *Apology* and in the *Arcadia*". *SP* 79 (1), 41-61.
- STILLMAN, Robert E. (1984): "The Perils of Fancy: Poetry and Self-Love in *The Old Arcadia*". *Texas Studies in Literature and Language* 26, 1-17.
- STILLMAN, Robert E. (1985): "The Politics of Sidney's Pastoral: Mystification and Mythology in *The Old Arcadia*". *English Literary History* 52 (4), 795-815.
- STILLMAN, Robert E. (1986): *Sidney's Poetic Justice*. Lewisburg: Bucknell University Press.

- STILLMAN, Robert E. (2008): *Philip Sidney and the Poetics of Renaissance Cosmopolitanism*. Hampshire: Ashgate.  
<http://site.ebrary.com/lib/bull/detail.action?docID=10234652#>
- STOPPARD, Tom (2000): *Arcadia*. Londres: Faber and Faber.
- STUMP, Donald. V. et al. (1994): *Sir Philip Sidney: An Annotated Bibliography of Texts and Criticism (1554-1984)*. Nueva York: G. K. Hall.
- SYMONDS, J. A. (1968): *Sir Philip Sidney*. The Gale Library of Lives and Letters: British Writers Series. Londres: Macmillan and Company.
- TAYLER, Edward William (1966): *Nature and Art in Renaissance Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- THOMAS, Dylan (1954): "Sir Philip Sidney", en *Quite Early One Morning*. Nueva York: New Directions Publishing Corporation, 86-93.
- TILLYARD, E. M. W. (1972): *The Elizabethan World Picture*. Londres: Penguin Books.
- TOLIVER, Harold E. (1971): *Pastoral Forms and Attitudes*. Berkeley: University of California Press.
- TRIPP, Edward ed. (1970): *The Meridian Handbook of Classical Mythology*. Nueva York y Scarborough, Ontario: New American Library; Times Mirror.
- TUBAU MOREU, Xavier (2008): *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Tesis Doctoral. Departamento de Filología Española y Teoría de la literatura. Barcelona.
- TURNER, Myron (1970): "The Heroic Ideal in Sidney's Revised *Arcadia*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 10, 63-82.
- TURNER, Myron (1972): "The Disfigured Face of Nature: Image and Metaphor in the Revised *Arcadia*". *English Literary Renaissance* 2 (1), 116-135.
- TURNER, Myron (1978): "Distance and Astonishment in the *Old Arcadia*: A Study of Sidney's Psychology". *Texas Studies in Literature and Language* 20 (3), 303-329.
- TURNER, Myron (1979): "Disguised Passion' and the Psychology of Suicide in Sidney's *Old Arcadia*". *Papers on Language and Literature* 15 (1), 17-37.
- ULREICH, John C. (1982): "'The Poets Only Deliver': Sidney's Conception of Mimesis". *Studies in the Literary Imagination* 15 (1), 67-84.
- VANCE, Norman (1990): "Ovid and the Nineteenth Century", en C. Martindale ed., *Ovid Renewed*, Cambridge: Cambridge University Press, 215-231.
- VERNANT, Jean-Pierre (2001): *El universo, los dioses, los hombres*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- VICKERY, John ed. (1969): *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- VIRGIL (1979): *The works of Virgil*. Vols. I y II. Con comentarios de John Conington. Nueva York: Georg Olms Verlag.
- VIRGIL (1983): *The Eclogues; The Georgics*. Traducción de C. Day Lewis, introducción y notas de Roam Lyne. Londres: Oxford University Press.
- WALKER, Lewis (2002): *Shakespeare and the Classical Tradition: An Annotated Bibliography 1961-1991*. Londres: Routledge.
- WALLER, G. F. y M. D. MOORE eds. (1984): *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture*. Totowa, New Jersey: Barnes&Noble.
- WARKENTIN, Germaine (1984): "The Meeting of the Muses': Sidney and the Mid-Tudor Poets", en *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture*. Ed. Gary F. Waller y Michael D. Moore. 17-33.
- WARREN, Ian (2011): "The English Landed Elite and the Social Environment of London c. 1580-1700: the Cradle of an Aristocratic Culture?". *The English Historical Review* CXXVI (518), 44-74.
- WASHINGTON, Mary A. (1972): *Sir Philip Sidney. An Annotated Bibliography of Modern Criticism, 1941-1970*. Columbia: University of Missouri Press.
- WATT, Ian (1973): "Elizabethan Light Reading", en *The Age of Shakespeare. The Pelican Guide to English Literature*, vol. 2. Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin Books. 119-130.
- WEBB, Wilfred Mark (1912): *The Heritage of Dress: Being Notes on the History and Evolution of Clothes*. Londres: The Times Book Club.
- WEINER, Andrew David (1970): "'Erected Wit' and 'Infected Will': A Study of Sir Philip Sidney's Old Arcadia". *Dissertation Abstracts* 31. Princeton University.
- WEINER, Andrew David (1979): *Sir Philip Sidney and the Poetics of Protestantism: A Study of Contexts*. Minneapolis: University of Minnesota Press editions.
- WEINER, Andrew David (1992): "Sidney / Spenser / Shakespeare: Influence / Intertextuality / Intention", en *Influence and Intertextuality in Literary History*. Ed. Jay Clayton y Eric Rothstein. Madison: University of Wisconsin Press, 245-270.
- WELLS, Robin Headlam (1994): *Elizabethan Mythologies. Studies in Poetry, Drama and Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WERTH, Tiffany (2010): "The Reformation of Romance in Sir Philip Sidney's *The New Arcadia*." *English Literary Renaissance* 40 (1), 33-55.
- WHEELER, Charles Francis (1938): *Classical Mythology in the Plays, Masques, and Poems of Ben Jonson*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- WHITNEY, Lois (1927): "Concerning Nature in *The Countess of Pembrokes Arcadia*". *Studies in Philology* 24 (2), 207-222.

- WILSON, Mona (1950): *Sir Philip Sidney*. Londres: Rupert Hart-Davis.
- WILKINSON, L. P. (1955): *Ovid Recalled*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1973): *The Country and the City*. Nueva York: Oxford University Press.
- WOLFF, Samuel Lee (1961): *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*. Nueva York: Burt Franklin.
- WOODCOCK, Matthew (2010): *Sidney and The Sidney Circle*. Northcote House Publishers Ltd.
- WOODCOCK, Matthew (2013): *Masculinity and the Hunt: Wyatt to Spenser*. Oxford: Oxford University Press.
- WOOLF, Virginia (1948): "The Countess of Pembroke's *Arcadia*", en *The Common Reader Second Series*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company, 38-49.
- WORDEN, Blair (1996): *The Sound of Virtue: Philip Sidney's Arcadia and Elizabethan Politics*. New Haven y Londres: Yale University Press.  
[https://books.google.es/books?id=GZbRTGK\\_vkYC&pg=PA384&lpg=PA384&dq=thesis+on+philip+sidney+old+arcadia&source=bl&ots=2IrWhsVMiY&sig=BPjIj9dlFxlNXYcOxeR0enWoKA&hl=es&sa=X&ei=UI](https://books.google.es/books?id=GZbRTGK_vkYC&pg=PA384&lpg=PA384&dq=thesis+on+philip+sidney+old+arcadia&source=bl&ots=2IrWhsVMiY&sig=BPjIj9dlFxlNXYcOxeR0enWoKA&hl=es&sa=X&ei=UI)
- WORKMAN, Mark E. (1981): "The Role of Mythology in Modern Literature". *Journal of the Folklore Institute* 18, 35-48.
- WOODBIDGE, Linda (1986): *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- WOUDHUYSEN, H. R. (2003): *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts*, Oxford: Oxford University Press.  
<http://ukcatalogue.oup.com/product/9780198129660.do>
- WRIGHT, Celeste Turner (1940): "The Amazons in Elizabethan Literature". *Studies in Philology* 37, 433-456.
- WYNNE-DAVIES, Marion (2003): *Sidney to Milton, 1580-1660*. Londres: Palgrave MacMillan.
- ZANDVOORT, R. W. (1968): *Sidney's Arcadia: A Comparison Between the Two Versions*. Nueva York: Russell and Russell.

### 9.3 SIDNEY EN LA RED

<http://www.poetryfoundation.org/bio/philip-sidney>

<http://global.britannica.com/biography/Philip-Sidney>

<http://www.enotes.com/topics/sir-philip-sidney>

<http://www.luminarium.org/renlit/sidneyessay.htm>

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1475-6757.1972.tb00992.x/abstract>

<http://site.ebrary.com/lib/bull/detail.action?docID=10234652#>

<http://bibs.slu.edu/sidney/result.php?topic=&time=&diss=on&query=astrophil%20and%20stella&start=0>

[http://www.referencerepository.com/homes/journalarticles/page:28/jrnl:English%20Literary%20Renaissance TILLYARD #](http://www.referencerepository.com/homes/journalarticles/page:28/jrnl:English%20Literary%20Renaissance%20TILLYARD%20#)