

Estrategias imitativas en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla: la huella de Ovidio*

Imitative Tactics in Pedro de Padilla's *Églogas pastoriles*: the Ovidian Mark

Soledad Pérez-Abadín Barro

Universidade de Santiago de Compostela

msoledad.perez-abadin@usc.es

ORCID iD: [http://orcid.org/0000-0003-1307-815 X](http://orcid.org/0000-0003-1307-815-X)

RESUMEN

Las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla, libro bucólico de extracción virgiliana, diversifican su configuración a través del ejercicio de una *imitatio* compuesta, que canaliza la adopción de modelos ajenos a la tradición pastoral, entre los que figuran Ovidio, Boccaccio, Petrarca, Sannazaro, Garcilaso y Fray Luis de León, incorporados con diversas tácticas imitativas. Este artículo muestra la presencia de dos obras de Ovidio, los *Remedia amoris* y la *Fábula de Narciso* (*Metamorfosis*, III, vv. 339-510), ejemplos de imitación heurística, que permite adaptar la fuente al marco pastoral, sin desfigurarla. Los *Remedia amoris* son objeto de un tratamiento selectivo, para añadirse como elemento marginal a la historia de Silvano. La *Fábula de Narciso* desarrolla el mito ovidiano, mediatizada por la versión italiana de Alamanni, que también dirige las recreaciones de Hernando de Acuña y Gregorio Silvestre.

Palabras Clave: Pedro de Padilla; *Églogas pastoriles*; imitaciones ovidianas; *Remedia amoris*; *Fábula de Narciso*.

ABSTRACT

Pedro de Padilla's *Églogas pastoriles*, bucolic book of virgilian extraction, diversify its configuration through the exercise of an eclectic *imitatio*, that canalizes the adoption of models foreign to pastoral tradition, amongst them Ovid, Boccaccio, Petrarch, Sannazaro, Garcilaso and Fray Luis de León, incorporated with various imitative tactics. This paper shows the presence of two Ovid's works, *Remedia amoris* and *Fable of Narcissus* (*Metamorphoses*, III, ls. 339-510), examples of heuristic *imitatio*, that allows to adapt the source to pastoral background, without disfiguring it. The *Remedia amoris* are object of a selective treatment, to be added as a marginal element to

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de I+D FFI2015-70917-P, financiado por AEI (Agencia Estatal de Investigación, España) / FEDER, UE.

Silvano' story. The *Fable of Narcissus* develops the ovidian myth, intermediated by the Alamanni's Italian version, that also heads the Hernando de Acuña and Gregorio Silvestre's recreations.

Key words: Pedro de Padilla; *Églogas pastoriles*; Ovidian Imitations; *Remedia amoris*; *Fable of Narcissus*.

El estudio de la intertextualidad de las *Églogas pastoriles* (1582) de Pedro de Padilla¹ confirma el rango paradigmático de Virgilio, postulado por Vicente Cristóbal: «para el moderno género de la égloga el modelo, material y formal, por antonomasia son las *Églogas* del poeta de Mantua» (2002: 55-56). En su caracterización, el crítico apunta a la permeabilidad del género bucólico, dotado de «la facultad de ser vehículo de ficciones, mito y referencias históricas, el carácter de género-marco abierto a la contaminación con —o inclusión de— otros géneros como la elegía, la épica o el drama» (2002: 56). Dicha condición de crisol favorece una amalgama imitativa que acoge, dentro del molde predominante de las *Bucólicas*, textos intermediarios, de materias y propósitos extraños al bucolismo, de tipo mitológico, ético, didáctico, dialéctico y lírico. Un primer estrato imitativo proviene de un autor latino, Ovidio, que suministra al discurso de las *Églogas pastoriles* un episodio de las *Metamorfosis* y argumentos de los *Remedia amoris*. La imitación clásica podría estar mediatizada por versiones italianas o españolas, como las que Alamanni, Acuña y Silvestre ofrecen de la fábula de Narciso. Del mismo modo, *De mulieribus claris* y las *Quistioni d'amore* (*Filócolo*, IV, 17-72) de Boccaccio y la *Arcadia* de Sannazaro habrían sido conocidas por las traducciones españolas². Las fuentes se incorporan a la égloga en forma de digresión o capítulo delimitado dentro del discurso bucólico, para servir de *exemplum*, prueba argumental o paréntesis descriptivo, siguiendo un modelo único o acogiendo a los dictados de la *imitatio* compuesta al hibridar materiales diversos pero supeditados a un subtexto prevalente. En la primera categoría se sitúan el debate acerca de las mujeres, que enfrenta a los *Remedia amoris* el *De mulieribus claris* (égloga IX); la fábula de Narciso, resultado de la superposición de la imitación italiana, y tal vez las versiones españolas, al original ovidiano (égloga X); la descripción de la *visio* onírica, evocadora del *Triumphus Pudicitie* de Petrarca (égloga IV) y los *dubbi* selectivos de las *Quistioni d'amore* boccaccianas. El término medio corresponde a las estampas descriptivas que aplican un procedimiento, la *ekphrasis*, ampliamente ilustrado en la tradición bucólica grecolatina.

¹ Las *Églogas pastoriles* están ahora accesibles en la edición llevada a cabo por Labrador y DiFranco (Padilla, 2010), tenida en cuenta en el presente estudio, que toma como base la *editio princeps* (Padilla, 1582), modernizando la ortografía y la puntuación.

² *De las ilustres mujeres en romance* (Zaragoza, 1494); *Laberinto de amor* (Sevilla, Andrés de Burgos, 1541, 1546) o *Treze questiones* (Toledo, Juan de Ayala, 1546); *Arcadia* (Toledo, Juan de Ayala, 1547). Cf. Muñiz Muñiz (2003).

tina, pero ahora tomado de la *Arcadia* (égloga XII). Un plano imitativo más difuso combina una pluralidad de dechados, transmisores de los *topoi* recogidos en ejemplos tributarios de esa tradición, sin que se imponga un modelo reconocible. Así, el amor pastoril o la representación femenina amalgaman elementos clásicos, cancioneriles y petrarquistas, sometidos a una reescritura que dificulta el establecimiento de una filiación concreta. Otro orden de imitación engloba los préstamos de origen reconocible, incorporados a modo de citas o ecos de evidente atribución, como ilustra en la égloga XIII el elogio del apartamiento, evocador de la oda I de Fray Luis de León.

Dichos pasajes parentéticos, insertos como *argumenta*, fábula pastoril, visión o sueño, *exemplum*, *ekphrasis* o cita, enriquecen el discurso eclógico mediante ejercicios imitativos que prueban la ductilidad temática y estructural de estos poemas, capaces de entablar un diálogo intertextual con textos referenciales de determinados subgéneros o motivos literarios. La siguiente clasificación distingue las principales fuentes y los modos imitativos aplicados en las églogas, estableciendo su marco de aplicación:

- 1) *Contentio*: en la égloga IX los *Remedia amoris* de Ovidio y *De mulieribus claris* de Boccaccio, a través de la traducción castellana de 1494, *De las ilustres mujeres en romance*, suministran sendas razones a los contendientes en la discusión filigráfica. Este planteamiento dialéctico se realiza como imitaciones contrapuestas.
- 2) *Exemplum*: el relato mitológico de la égloga X sigue la historia de Narciso relatada en las *Metamorfosis* de Ovidio (1964: III, vv. 339-510), mediatizada por la *Favola di Narciso* de Alamanni, que Padilla sigue con mayor cercanía que las restantes versiones castellanas, de Silvestre y de Acuña. La conciliación jerarquizada de estas diversas fuentes permite hablar de imitaciones superpuestas.
- 3) *Ekphrasis*: en la égloga XII la *Arcadia* de Sannazaro guía los fragmentos descriptivos de las miniaturas talladas en algún objeto, un vaso o un bastón, aplicando el procedimiento de la *ekphrasis*, practicado en la bucólica clásica. De este modo, un subtexto dominante se hace depositario de uno de los tópicos adscritos al género.
- 4) *Visio*: el *Triumphus Pudicitie* se traslada a la visión de la amada referida en la égloga IV. El modelo único se adapta y supedita al nuevo discurso.
- 5) *Dubia*: la exposición de situaciones sentimentales de la égloga VI se fija en cuatro de los trece *dubbi* de las *Quistioni d'amore* del libro IV (vv. 17-72) del *Filócolo* de Boccaccio, con la posible mediación de la traducción al castellano de 1541 o 1546. Además de adoptar el esquema compositivo general, se calcan determinados episodios del modelo. Por lo tanto, se ha ejercitado aquí una imitación estructural y selectiva.

- 6) *Auctoritas*: el desengaño de la vida de la corte expuesto en la oda XIII remite al poema I de Fray Luis de León, evocado mediante la reproducción de versos o expresiones delatorias de su origen. Otros ecos, de Petrarca o Garcilaso, obedecen asimismo a un deliberado propósito de mentar a un autor, mediante el procedimiento imitativo del préstamo textual o la cita.
- 7) *Topoi*: la tradición converge en determinados versos sin modelo definido, producto de la *contaminatio*. Se cumple así el designio de la imitación ecléctica o compuesta.

La *imitatio* se practica en las *Églogas pastoriles* como un método de intertextualidad, deparador de la riqueza referencial de un corpus poético sujeto a una codificación genérica previa. Cada égloga y el libro como conjunto superan los estereotipos para recibir influencias exógenas, que neutralizan su perfil bucólico en tramos determinados, pero también aportan la *variatio* frente al desgaste de los esquemas repetitivos. Se opere de manera directa u oblicua, atendiendo a un modelo único o plural, con textos interpuestos como traducciones o reescrituras, cada táctica imitativa supone un reconocimiento a los modelos, incorporados como eslabones de una tradición en la que se alinea este repertorio de metros, motivos y temas entrelazados por la materia común pastoral, fondo a la vez que disfraz del libro.

Los pasajes derivados de Ovidio —*Metamorfosis* y *Remedia amoris*—, Boccaccio —*De mulieribus claris* y *Quistioni d'amore*—, Petrarca —*Triumphus Pudicitie*— y Sannazaro —*Arcadia*— se ajustan a la categoría de imitación *heurística*, que lleva aparejado el distanciamiento de un modelo al adaptarlo a un nuevo marco semiótico. De manera más general y difusa se aplica la imitación ecléctica o compuesta, producto de la *contaminatio* de influencias, método receptivo de la tradición sometida a reescritura. Al menos en los fragmentos propuestos faltan ejemplos de imitación dialéctica, pues cada una de estas recreaciones preserva el sentido del original, aun transfiriéndolo a diferente contexto³.

El presente artículo, perteneciente a una serie que reúne y sistematiza los datos aportados en *La configuración de un poemario bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla* (Pérez-Abadín, 2012), se ocupa de las imitaciones de

³ Se emplea aquí la tipología de imitación humanística trazada por Greene (1982: 38-53). Para la imitación compuesta, véase el fundamental trabajo de Lázaro Carreter (1981), cuyos principios aplica Cabello Porras para desentrañar, al lado de los modelos, el diseño retórico subyacente en el *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas y ofrecer una variada casuística de estrategias imitativas (Cabello Porras, 2004: 511-691). Para las consideraciones de la *imitatio* como una forma de intertextualidad, se remite a Cave (1979).

Ovidio que ofrecen las églogas IX y X⁴. Un inicial cotejo del poema castellano con el subtexto prevalente permitirá entender el método imitativo y el grado de cercanía con el modelo, contemplando la posible intermediación de las traducciones del texto latino, al italiano, en el caso del episodio de Narciso de las *Metamorfosis*. La versión de Padilla procede por *abreviatio*, para acomodar el modelo a la extensión de la égloga y acogerlo como componente digresivo, en los *Remedia*, que pierden su carácter de tratado autónomo para inserirse de manera selectiva en el debate de la égloga IX⁵. En cambio el episodio de las *Metamorfosis* experimenta una amplificación de los pasajes descriptivos y de ciertos discursos directos, por influencia del texto italiano mediador.

1. LOS REMEDIOS CONTRA EL AMOR

El cuento de los amores de Silvano, núcleo de las *Églogas pastoriles*, se interrumpe momentáneamente en la égloga IX con un paréntesis abierto por la aparición de un nuevo personaje, Camilo, emisor de consejos disuasorios dados desde su pretendida posición de *magister* de un diálogo que fracasa en su finalidad didáctica. Este preludeo dilatorio de la prosecución del coloquio central, entre Silvano y Vandalino, selecciona argumentos de los *Remedia amoris* de Ovidio, material ajeno engastado en la égloga para refrendar su carácter episódico, al margen de la historia cardinal del libro.

Camilo expone su visión contraria al amor: ese sentimiento equivale a una enfermedad que necesita cuidados: «pues hay mil medios, / para el alma los remedios / que curen su ceguedad» (Padilla, 1582: IX, vv. 321-323). Prolongando la comparación, asimila la «trabajosa cura» que debe sufrir el paciente con la que él propone a Silvano: «Darante mucha pasión / los remedios que he de darte» (1582: IX, vv. 332-333). Idéntica analogía determina la lentitud y prudencia como métodos adecuados para superar un mal de mucho tiempo. La medicina que, desde su pedestal de maestro y médico, y a título de amigo, quiere administrarle se fundamenta en la condena del amor vulgar, ya anticipada con la imagen de la enfermedad, en concordancia con las teorías filigráficas neoplatónicas⁶. Como paliativo, dicta unas normas estoicas de conducta, a modo de *remedia amoris*, en parte ya anticipados en su primera intervención

⁴ Completa esta aproximación un reciente artículo dedicado a la imitación de Boccaccio (Pérez-Abadín Barro, 2017).

⁵ Similar método reductivo se aplica a las trece *quistioni* del *Filólogo*, de las que se eligen cuatro, muestra suficiente para ilustrar el género de los *dubbi* dentro de los límites de la égloga, y al *De mulieribus claris*, de cuyo catálogo se seleccionan solo algunas mujeres virtuosas.

⁶ El concepto de *amor vulgar* es explicado por Bembo (1932: I, 51-52), Castiglione (1942: IV, 6, 373-375) y Ficino (1986: VII 12, 218).

(1582: IX, vv. 148-211). La reiteración de «aliviar» («aliviarás tu pasión», v. 359; «para aliviar tu porfía», v. 367; «Y si con esto el cuidado / no pudieras aliviar», vv. 396-397; «que entretenido con todas / andarás más aliviado», vv. 450-451) sugiere un estadio intermedio, que no significa la cura definitiva. A dicha fase previa remiten los consejos negativos: «Huye la ociosidad» (v. 348), «aléjate de esta tierra» (v. 401), «De quien de sí te desvía / harás muy bien si te alejas» (vv. 404-405), «finge que Silvia te cansa» (v. 422), «Destierra el imaginar» (v. 428), «De contemplar la figura / de tu Silvia te retira» (vv. 436-437). Como propuestas positivas se mencionan los juegos, el trabajo agrícola, las relaciones sociales, la pesca y la caza, para evitar la ociosidad; la guerra, para vencer la que le ha dado Amor; la búsqueda de fingidos placeres; la consideración de los defectos de Silvia; la atención a otras zagalas. En la penúltima estrofa se vislumbra la curación definitiva, por dos posibles vías: siguiendo estas pautas, podrá encontrar otra pastora que divierta su pensamiento «de quien causa tu querella» (v. 455) y al mismo tiempo provocar en ella celos. Como epílogo, infiere el principio general de la imperfección de las mujeres (vv. 460-467), que suscitará una réplica inspirada en *De mulieribus claris* de Boccaccio.

Su discurso sigue de cerca los *Remedia amoris* de Ovidio⁷, obra inspiradora del planteamiento de la pasión como enfermedad curable con una terapia explicada a través de consejos⁸. Los argumentos de Camilo derivan de este modelo, según las siguientes correspondencias:

1. La analogía de la enfermedad, que en Ovidio se justifica en el apóstrofe a Febo, con consejos equivalentes a la curación y el remedio, término alusivo al título del modelo latino:

⁷ Cito la obra por la traducción de Vicente Cristóbal (Ovidio, 1995), proporcionando en nota el texto latino, editado por E. J. Kenney (Ovidio, 1994).

⁸ Pueden recordarse otros textos que tratan el mismo asunto. En la bucólica II de Virgilio, Coridón recapacita sobre su pasión irracional, a la que opone el trabajo del campo como terapia. Según señala Cristóbal (Virgilio, 1996: 109, n. 35), tales reflexiones epicúreas remiten a Lucrecio (1997: IV, vv. 1063-1067), que aconsejaba rehuir el amor y poner la mente en otras cuestiones y, en especial, a Ovidio (1994: vv. 169-199), que propone la dedicación a la agricultura. Los entretenimientos alternativos que enumera Camilo se ajustan a los que debe ofrecer el cortesano al príncipe para guiarlo por la senda de la virtud, que Castiglione cierra con el símil del médico: «y agora con música, agora con armas y caballos, agora con versos y coplas y agora con pláticas de amores y con todas aquellas cosas que estos señores han tratado, podrá tenelle continamente el espíritu ocupado en honestos placeres, imprimiéndole siempre, como he dicho, a vueltas de estos regalos alguna virtuosa costumbre, y engañándole con un provechoso engaño, como hacen los médicos mañosos, que muchas veces, quiriendo dar a algún mochocho enfermo y delicado alguna medicina amarga, ponen primero por toda la orilla del vaso alguna cosa dulce (Castiglione, 1942: IV, 1, 324).

Égloga IX: «Agora huelgo contigo / porque te quieres dejar / tan despacio aconsejar / de las razones que digo, / que a quien es de sí enemigo / no hay remedio que asegure, / mas, ya que quies que te cure, / verás como soy tu amigo» (vv. 300-307), «porque el mal que ya está junto / despacio se ha de curar [...] / yo tengo por vanidad / no buscar, pues hay mil medios, / para el alma los remedios / que curen su ceguedad» (vv. 310-323).

Remedios contra el amor: «Acudid a mis consejos, jóvenes frustrados, a quienes vuestro amor os ha desilusionado por entero. Aprended a curaros de quien aprendisteis a amar» (vv. 41-43)⁹;

«Febo, inventor de la poesía y del auxilio médico, ven tú en ayuda de este poeta que es médico al mismo tiempo» (vv. 75-77)¹⁰.

2. La dureza de la cura, a base de medicamentos amargos:

Égloga IX: «Mira, pues eres prudente, / que siempre dolencias largas / las curan cosas amargas / sin gusto para el doliente; / quien sanar quiere consiente / cualquier trabajosa cura, / que si no es de esta hechura / corre peligro el paciente» (vv. 324-331).

Remedios contra el amor: «Alguien dirá que son duros mis consejos; confieso que lo son, pero para recuperarte, tendrás que soportar muchos dolores. A menudo, cuando he estado enfermo, he bebido por obligación jarabes amargos, y se me ha negado el alimento cuando lo pedía; para curar el cuerpo, soportarás hierro y fuego y cuando tengas sed, no refrescarás con agua tu boca reseca; para que estés sano de espíritu, ¿habrá cosa alguna que te niegues a soportar?» (vv. 225-231)¹¹.

3. La paciencia en la aplicación del remedio para un mal arraigado:

Égloga IX: «Daña la gran diligencia / en mal arraigado y viejo, / y así no es sano consejo / el curarte con violencia; / esto requiere prudencia, / que en males tan peligrosos / no valen los presurosos / y menguados de paciencia» (vv. 340-347).

Remedios contra el amor: «El espíritu impaciente y que aún no consiente dejarse gobernar por mi arte, rechaza las palabras de quien le aconseja y las considera

⁹ «ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite, / quos suus ex omni parte fefellit amor. / discite sanari per quem didicistis amare».

¹⁰ «te precor incipiens; adsit tua laurea nobis, / carminis et medicae Phoebe repertor opis; / tu pariter uati, pariter succurre medenti».

¹¹ «dura aliquis praecepta uocet mea; dura fatemur / esse, sed ut ualeas multa dolenda feres. / saepe bibi sucos quamuis inuitus amarus / aeger, et oranti mensa negata mihi. / ut corpus redimas, ferrum patieris et ignes, / arida nec sitiens ora leuabis aqua: / ut ualeas animo, quicquam tolerare negabis?».

odiosas. Mejor será abordarlo cuando permita ya que se le toquen las heridas y esté preparado para oír un consejo sincero» (vv. 123-126)¹².

4. La huida de la ociosidad:

Égloga IX: «Huye de la ociosidad, / porque amorosos cuidados, / si no es en desocupados, / no imprimen su liviandad; / y si quieres libertad, / no estés ocioso un momento, / porque el ciego pensamiento / crece con la soledad» (vv. 348-355).

Remedios contra el amor: «Así que, cuando te sientas preparado para ser curado mediante mi arte, procura —siguiendo mis consejos— rehuir la ociosidad, tan pronto como se te presente. Ella es la que provoca tu enamoramiento y, por haberlo provocado, lo defiende; ella es el origen y el sustento de la deleitosa enfermedad. [...] propón a tu mente desocupada una tarea en la que entretenerse» (vv. 135-150)¹³.

5. La propuesta de actividades como la agricultura:

Égloga IX: «Con tiempo siembra tu haza, / echa en tu viña retuertos / y para tu huerta enjertos / procura de buena raza» (vv. 372-375).

Remedios contra el amor: «También los campos y la afición por la agricultura entretienen los espíritus [...]» (vv. 169-198)¹⁴.

6. La dedicación a la vida social o política:

Égloga IX: «salte a hablar a la plaza, / do nunca faltan bullicios» (vv. 376-377)

Remedios contra el amor: «Date un paseo por el ilustre campo de la toga ciudadana» (vv. 152)¹⁵.

7. La práctica de la caza:

Égloga IX: «busca nuevos ejercicios / de la pesca y de la caza. / Con siñuelo, lazo y losa / caza en el monte sabido [...]» (vv. 379-381). Sigue la enumeración de presas: caza de conejo, raposa, pájaros, gazapos, liebres, venados (vv. 382-395).

Remedios contra el amor: «O bien aficionate a la caza» de liebre, ciervo, jabalí, aves, peces (199-212)¹⁶.

¹² «impatiens animus nec adhuc tractabilis arte / respuit atque odio uerba monentis habet. / aggrediar melius tum cum sua uulnera tangi / iam sine et ueris uocibus aptus erit».

¹³ «ergo ubi uisus eris nostra medicabilis arte, / fac monitis fugias otia prima meis. / haec ut ames, faciunt; haec, ut fecere, tuentur; / haec sunt iucundi causa cibusque mali. [...] da uacuae menti, quo teneatur, opus».

¹⁴ «rura quoque oblectant animos studiumque colendi [...]».

¹⁵ «uade per urbanae splendida castra togae».

¹⁶ «uel tu uenandi studium cole [...]».

8. Marchar a la guerra:

Égloga IX: «aléjate de esta tierra, / venciendo con otra guerra / esa que el Amor te ha dado» (vv. 401-403).

Remedios contra el amor: «O revístete con los atributos juveniles del sanguinario Marte: los placeres te darán enseguida la espalda [...]» (153-160)¹⁷.

9. Y, en todo caso, alejarse:

Égloga IX: «De quien de sí te desvía / harás muy bien si te alejas / y podrá ser que tus quejas / amansen por esta vía, / que para tu fantasía / es el principal remedio / poner mucha tierra en medio / y apartar la compañía» (vv. 404-411).

Remedios contra el amor: «Sobre todo, aunque ataduras firmes te retengan, márchate lejos y proponte el emprender largos caminos [...]. Y no pienses que es suficiente el apartarse; quédate lejos durante largo tiempo hasta que el amor pierda sus fuerzas y sea ya ceniza sin ascuas» (vv. 213-244)¹⁸.

10. Aunque suponga una decisión penosa:

Égloga IX: «La pena bien me es notoria / que se recibe al partir, / y que mil veces morir / te ha de hacer la memoria» (vv. 412-415).

Remedios contra el amor: «Llorarás y te vendrá a la memoria el nombre de la amada que has dejado y tu pie se detendrá muchas veces a mitad del camino. [...] Quizá te resulte penoso marcharte del hogar de tus padres; pero no será el hogar de tus padres lo que te produzca nostalgia, sino más bien el amor de tu amiga» (vv. 215-239)¹⁹.

11. El cambio de actitud hacia la amada, ocultando los sentimientos:

Égloga IX: «Cuando más pena sintieres / y que tu dolor no amansa, / finge que Silvia te cansa / y que por otra te mueres. / Busca fingidos placeres / con que andar entretenido [...]» (vv. 420-427).

Remedios contra el amor: «aunque te abrasas, infeliz de ti, en medio del Etna, procura comparecer ante tu amada con cierta frialdad. Y finge que te encuentras bien, y que no se dé cuenta si acaso llegas a estar angustiado por algo [...]» (vv. 491-494)²⁰.

¹⁷ «uel tu sanguinei iuuenalia munera Martis / suscipe: deliciae iam tibi terga dabunt [...]».

¹⁸ «tu tantum, quamuis firmis retinebere uinclis, / i procul, et longas carpere perge uias. [...] nec satis esse putes discedere; lentus abesto, / dum perdat uires sitque sine igne cinis».

¹⁹ «flebis, et occurret desertae nomen amicae, / stabit et in media pes tibi saepe uia. [...] forsitan a laribus patriis exire pigebit; / sed tamen exhibis; deinde redire uoles».

²⁰ «quamuis infelix media torreberis Aetna, / frigidior glacie fac uideare tuae. / et sanum simula nec, si quid forte dolebis, / sentiat [...]».

12. El rechazo de la esperanza:

Égloga IX: «Destierra el imaginar, / que en esto hace gran daño; / no huyas el desengaño / de quien te le quiera dar; / procúrate remediar, / pues que te falta esperanza, / que en tanta desconfianza / es locura porfiar» (vv. 428-435).

Remedios contra el amor: «Pero voy a exponer cuál es el principal obstáculo para nuestros propósitos, contando con el magisterio de la propia experiencia de cada uno: tardamos en cortar porque esperamos que nos amen; mientras cada uno de nosotros se agrada a sí mismo, somos una pandilla de ingenuos» (683-686)²¹.

13. La percepción de los defectos de la amada:

Égloga IX: «los defectos solos mira / que tiene su compostura» (vv. 438-439).

Remedios contra el amor: «A menudo recuérdate a ti mismo la conducta de tu perversa muchacha y pon ante tus ojos todos sus defectos» (vv. 299-300)²².

14. La búsqueda de otra compañía, con el símil común del río canalizado:

Égloga IX: «Ten repartido el cuidado / por que tenga menos brío, / que el más caudaloso río, / dividido, es vadeado. / Ve zagalas en el prado, / en los bailes y las bodas, / que, entretenido con todas, / andarás más aliviado» (vv. 444-451).

Remedios contra el amor: «Os exhorto también a que tengáis dos amigas al mismo tiempo [...]. Cuando el corazón corre dividido en dos hacia uno y otro lado, cada uno de ambos amores quita fuerzas al otro. A los ríos caudalosos se les disminuye el caudal haciéndoles muchos canales, y la llama se apaga languideciendo cuando se retira la madera» (vv. 441-446)²³.

15. La posibilidad de que otra mujer más hermosa haga olvidar el antiguo amor:

Égloga IX: «Y alguna verás tan bella / y de tal merecimiento / que divierta el pensamiento / de quien causa tu querella; / y aun para valer con ella / es bien hacer lo que ruego, / que de amor enciende el fuego / de celos una centella» (vv. 452-459).

²¹ «sed quid praecipue nostris conatibus obstet / eloquar, exemplo quemque docente suo. / desinimus tarde, quia nos speramus amari; / dum sibi quisque placet, credula turba sumus».

²² «saepe refer tecum sceleratae facta puellae / et pone ante oculos omnia damna tuos».

²³ «hortor et ut pariter binas habeatis amicas [...] secta bipertito cum mens discurrit utroque, / alterius vires subtrahit alter amor. / grandia per multos tenuantur flumina riuos, / haesaque diducto stipite flamma perit».

Remedios contra el amor: «Vosotros también comparad a vuestras amadas con las hermosas y empezará cada uno a avergonzarse de la suya» (vv. 709-710)²⁴.

Así como Ovidio se autoriza en su sabiduría, «Aprended a curaros de quien aprendisteis a amar»²⁵, en alusión a su *Ars amatoria*, Camilo, antes de emitir sus consejos, alega su condición de escarmentado: «Que aunque estoy de tu prisión / libre, con solo nombralla / me renueva la batalla / que rindió mi corazón» (Padilla, 1582: IX, vv. 132-135). De tal modo se justifica el intrusismo de este personaje en la historia pastoral con un parlamento ovidiano, con el que se propone aleccionar a su interlocutor. A este único destinatario se dirigen las advertencias, referidas a su pasión por Silvia, en contraste con el planteamiento impersonal de los *Remedios contra el amor*, pensados para un público genérico.

Se han suprimido de la obra latina argumentos como el descrédito de las artes brujeriles (Ovidio, 1994: vv. 250-290), la exigencia de que la amada exhiba sus carencias (1994: vv. 332-340), la prevención contra los teatros (1994: vv. 752-756) y los poetas amorosos (1994: vv. 757-769), entre otros muchos capítulos del tratado latino, del que también se omiten la constante ejemplificación mitológica y las referencias a un contexto social romano, permutadas por los aditamentos relativos al ambiente pastoril, como los juegos y diversiones rústicas (Padilla, 1582: IX, vv. 356-371 y 448-449).

El episodio ilustra, en suma, el seguimiento creativo de un modelo único, que se selecciona, interpreta y adapta a las necesidades argumentales de la historia amorosa central, aportando una perspectiva escéptica, la del desamorado Camilo, contrapunto de la constancia del protagonista.

2. LA FÁBULA DE NARCISO

2.1. *Las Metamorfosis de Ovidio*

En la égloga X se da curso a la fábula de Narciso, propuesta como *exemplum* aleccionador de los desdeñosos (Padilla, 1582: IX, vv. 1014-1017; X, vv. 128-133). Silvano cuenta esta historia para un auditorio, del que se entresaca Silvia como principal destinataria del mensaje, a pesar de que no estará presente para oír la moraleja aplicable a su comportamiento²⁶. El episodio intercalado proviene de las *Metamorfosis* de Ovidio (Ovidio, 1964: III, vv. 339-

²⁴ «uos quoque formosis uestras conferte puellas: / incipiet dominae quemque pudere suae».

²⁵ «discite sanari per quem didicistis amare».

²⁶ Anomalía sin duda resultante del proceso de interpolación, tal como se explica en Pérez-Abadín Barro (2012: 193-213).

510), fuente seguida de forma directa y a través de la *Favola di Narciso* de Alamanni, aplicando una técnica de superposición de modelos que también agrega las versiones castellanas de Acuña y de Silvestre.

La fábula ovidiana se enmarca dentro de la profecía de Tiresias, cuyos poderes adivinatorios ponderados al principio confirmará el desenlace del episodio: «Así él, famosísimo en las ciudades de Aonia, daba respuestas siempre certeras al pueblo que venía a consultarle. [...] Cuando se supo el suceso, proporcionó al adivino justa fama en las ciudades de Acaya» (1964: III, vv. 339-340 y 511-512)²⁷. Tras declarar su propósito ejemplarizante, Silvano se refiere a «el desdichado hijo de Cefiso, / engendrado en las aguas cristalinas, / a quien Narciso llaman comúnmente» (Padilla, 1582: X, vv. 143-145), resumiendo el pasaje sobre la genealogía del protagonista en el modelo latino (Ovidio, 1964: III, vv. 342-346).

El desarrollo del mito sigue, con escasos cambios, las pautas trazadas por el episodio de las *Metamorfosis*:

1. Profecía. Tiresias augura al niño una larga vida «fatidicus uates “si se non nouerit” inquit» (Ovidio, 1964: III, v. 348), «mientras que su beldad no conociese» (Padilla, 1582: X, v. 174), con el anticipo de sus fatales consecuencias:

Égloga X: «porque el ciego Tiresias, consultado / sobre el suceso del hermoso hijo, / a Cefiso, su padre, ha respondido / que el hado le otorgaba larga vida / mientras que su beldad no conociese. / No se entendió el oráculo sagrado / hasta que el tiempo, que lo más oculto / a los ojos del mundo manifiesta, / hizo aquella verdad patente y clara, / y de la no entendida profecía / el triste mozo desdichada prueba» (vv. 170-180).

Metamorfosis III: «Consultado sobre si este niño llegaría a ver la longeva edad de una vejez avanzada, respondió el vate portavoz del destino: “Si no llega a conocerse a sí mismo”. Durante mucho tiempo pareció vana esta fórmula del adivino: pero la hizo valer el resultado, la realidad, el género de muerte y lo inaudito de la locura» (vv. 346-350)²⁸.

2. Presentación de Narciso. La escueta referencia a la belleza y la actitud soberbia de Narciso recibe en el poema castellano un amplio desarrollo, en el que se intercala el ruego de venganza, situado en el modelo tras el episodio de Eco:

²⁷ «Ille per Aonias fama celeberrimus urbes / inreprehensa dabat populo responsa petenti / [...] Cognita res meritam uati per Achaïdas urbes / adtulerat famam, nomemque erat auguris ingens».

²⁸ «De quo consultus, an esset / tempora maturaë uisurus longa senectae, / fatidicus uates “si se non nouerit” inquit. / Vana diu uisa est uox auguris, exitus illam / resque probat letique genus nouitasque furoris».

Égloga X: tras describir la belleza del joven (vv. 181-199), se constata su efecto en sus víctimas, las mujeres a las que desprecia: «Por él la limpia virginal vergüenza / [...] Y sin las de esta condición y suerte, / cuántas otras castísimas matronas, / con fuerte ñudo conyugal asidas / [...] Mas el que las bellísimas doncellas, / del jardín del amor gallardas flores, / a quien naturalmente más desean / los vencidos de amor, huye y desprecia, / ¿qué podrá imaginarse que haría / con las que hubiesen puesto los despojos / de más estima y gusto en otras manos?» (vv. 200-236). Un tramo encarece su engreimiento y crueldad: «De sí solo se agrada, porque entiende / que en belleza y valor es sin segundo. / Y así desprecia y huye a quien le sigue [...]» (vv. 237-253). Las ninfas se lamentan al cielo y al Amor, clamando venganza (vv. 254-280), a partir de un verso posterior de Ovidio: «Ojalá ame él del mismo modo y del mismo modo no consiga al objeto de sus deseos» (v. 405)²⁹, dirigido por uno de los despreciados a la Ramnusia o Némesis. En presencia de Narciso las ninfas quedan paralizadas e incapaces de declararle su amor (vv. 281-298).

Metamorfosis III: la belleza del joven contrasta con su desdén hacia quienes lo desean: «En efecto, había ya añadido el hijo del Cefiso un año a los quince y podía ya pasar tanto por un niño como por un joven, Fueron muchos los jóvenes y muchas las muchachas que lo desaron; pero —tan dura soberbia había en aquella tierna belleza— no hubo jóvenes, no hubo muchachas que tocaran su corazón» (vv. 351-355)³⁰.

3. Historia de Eco. La fábula latina prosigue relatando el encuentro de Eco y Narciso, hasta la transmutación de la ninfa en voz (Ovidio, 1964: III, vv. 370-401). La égloga se extiende en un ruego a Júpiter de venganza y metamorfosis (Padilla, 1582: X, vv. 610-653). Asimismo, adiciona el símil órfico (vv. 546-572) y altera el orden de las secuencias, al anticipar la prehistoria de Eco a su encuentro con el joven un día de cacería, pues en la versión castellana Eco ya estaba previamente enamorada del efebo, mientras que en el modelo ese sentimiento surge en ese momento. El diálogo entre los dos protagonistas coincide parcialmente: «“¿Hay alguno por aquí?” y “por aquí” había respondido Eco» (Ovidio, 1964: III, vv. 380); «grita con poderosa voz: “Ven”; llama ella a quien le llama» (v. 382); «exclama: “Aquí, reunámonos”, y Eco, que jamás respondería con más gusto a ningún otro sonido, “reunámonos” repitió» (vv. 386-387)³¹; «Y comenzó a decir: “¿Aquí hay alguno?” / Y la nin-

²⁹ «sic amet ipse licet, sic non potiatu amato!». Será desarrollado en versos posteriores de la égloga, en la invocación de Eco a Júpiter (1582: X, vv. 610-653).

³⁰ «Namque ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat poteratque puer iuuenis-que uideri: / multi illum iuuenes, multae cupiere puellae; / sed (fuit in tenera tam dura superbia forma) / nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae».

³¹ «dixerat “etquis adest?”, et “adest!” responderat Echo», «uoce “ueni!” magna clamat: uocat illa uocantem», «“huc coëamus!” ait, nullique libentius umquam / responsura sono “coëamus!” rettulit Echo».

fa: “Hay alguno?”», le responde» (Padilla, 1582: X, vv. 475-476), «le dice: “Ven acá”. Y Eco le vuelve / con otro “Ven acá” respuesta luego» (vv. 490-491):

Égloga X: una previa presentación de Eco, integrante de la escuadra de ninfas apasionadas por Narciso, recuerda su belleza y la elocuencia perdida a causa del castigo de Juno, que la condenó a entrecortar su voz, causando el retiro de la ninfa a lugares solitarios (vv. 299-400). Se refiere a continuación su encuentro con Narciso, su inmediato enamoramiento y los intentos inútiles por declararle su amor, hasta que, al pretender abrazarlo, es rechazada (vv. 401-534). Sigue una reflexión sobre el dolor de Eco, cuyos lamentos se comparan a los de Orfeo (vv. 546-572). Refugiada en una cueva, solicita a Júpiter que castigue la arrogancia de Narciso (vv. 610-653), segunda *obsecratio* derivada del verso «Ojalá ame él del mismo modo y del mismo modo no consiga al objeto de sus deseos» (v. 405)³². Para poner fin a su dolor, Júpiter la convierte en roca, dejándole la «voz antigua» que replica los finales (vv. 654-667).

Metamorfosis III: el episodio de Eco se relata con mayor brevedad, comenzando por la referencia a cómo ve por primera vez a Narciso mientras este caza (vv. 356-358), para intercalar a continuación la historia del castigo de Juno a la ninfa (vv. 359-369), y retornar a ese encuentro fatídico en el que sigue a su amado e intenta en vano hablarle (vv. 370-378), hasta que finalmente pueden entablar un diálogo entrecortado, llegan a verse y Narciso huye, provocando el aislamiento de la ninfa en cuevas solitarias, sin que quede otro rastro de ella que su voz (vv. 379-401). Sigue la imprecación de uno de los despreciados, a la que la Ramnusia, Némesis, asiente (vv. 402-406).

4. Castigo. La fase de venganza, que llevan a cabo la Ramnusia, en Ovidio, y Júpiter y Cupido, en Padilla, guarda correspondencia en ambos textos, que incorporan el paisaje, con la fuente como instrumento del castigo y símbolo de la demencia que destruirá a Narciso. El retrato de Narciso que ofrece la fábula latina (Ovidio, 1964: III, vv. 420-424) es amplificado en la égloga mediante imágenes petrarquistas, ya empleadas en la primera descripción (Padilla, 1582: X, vv. 154-166). Este poema también se demora en la descripción de la floresta, convierte las advertencias apelativas de desengaño (Ovidio, 1964: III, vv. 433-436) en una reflexión del Amor, de estilo indirecto (Padilla, 1582: X, vv. 900-916) y prescinde del prolongado apóstrofe al reflejo (Ovidio, 1964: III, vv. 454-462), sustituyéndolo por la apelación al cristal del agua (Padilla, 1582: X, vv. 856-872). Asimismo, anticipa la escena de la persecución de la propia imagen (Padilla, 1582: X, vv. 891-899), que el modelo dispone en los momentos de agonía de la sección siguiente (Ovidio, 1964: III, vv. 474-479):

Égloga X: Amor espera el momento de vengarse (vv. 668-680), que se presenta cuando Narciso sale de cacería y se duerme en un valle umbroso con una fuente (vv. 681-743). Cupido le traspasará el corazón con su flecha, que causará el ena-

³² «sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!».

moramiento de su propia belleza reflejada en el agua (vv. 744-800). Sobrevienen entonces el engaño y desvarío (vv. 801-849), las quejas al agua, en estilo directo (vv. 850-872) y la creciente desesperación (vv. 873-899), hasta que Amor decide descubrirle la verdad (vv. 900-916).

Metamorfosis III: la declaración del propósito de venganza de la Ramnusia (v. 406) da paso a la pintura del paisaje con su fuente (vv. 407-412). Allí se tiene de Narciso y al aproximarse a la fuente para beber queda cautivado por el reflejo de su rostro en el agua (vv. 413-424). A partir de ahí, se desencadena el proceso de enamoramiento y locura (vv. 425-432), glosado por una injerencia autorial en segunda persona (vv. 433-436). Frente a esas advertencias de desengaño, la obsesión de Narciso crece: no se separa del agua (vv. 437-439) y se dirige a las selvas como confidentes de su desazón (vv. 440-453), hasta volverse a su propia imagen para reprocharle su esquivez (vv. 454-462).

5. Desengaño y muerte. La revelación, yuxtapuesta al diálogo solipsista en el texto latino (Ovidio, 1964: III, vv. 454-462) y antecedida por el razonamiento de Amor en la égloga (Padilla, 1582: X, vv. 900-916), se manifiesta en sendos discursos de desengaño, que declaran el deseo de separarse del propio cuerpo. La alternativa a esa imposible solución sería la muerte, simultánea a los dos cuerpos: «pero siendo así, los dos moriremos unidos en un solo aliento» (Ovidio, 1964: III, v. 473)³³, «que, muriendo, / ha de acabar conmigo quien me tiene» (Padilla, 1582: X, vv. 935-936). Suceden las diferentes fases de agonía hasta la muerte, presenciada por Eco. La égloga prescinde de la descripción del momento de la muerte (Ovidio, 1964: III, vv. 502-503), de la nota infernal de la fábula ovidiana (Ovidio, 1964: III, vv. 504-505) y del motivo de la persecución de la propia imagen (Ovidio, 1964: III, vv. 477-479), desplazado a la sección anterior, según ya se ha indicado:

Égloga X: en estilo directo, Narciso descubre su identidad, pero persevera en su locura y desearía que el cielo dividiera su cuerpo para hacer factible su amor (vv. 917-938). Tras desesperados intentos por atrapar su efigie en el agua, infligiéndose lesiones («el bello, delicado y tierno pecho, / sin ninguna piedad, hiere y ofende, / de todo punto ya perdido el seso», vv. 950-952), comienza a languidecer y a derretirse a través del llanto (vv. 939-971) hasta que finalmente muere, después de despedirse de su reflejo (vv. 974-975) y acompañado de los sonos de Eco (vv. 972-978).

Metamorfosis III: Narciso se dirige a sí mismo al percatarse de «lo que ansío lo tengo en mí» (v. 466)³⁴, en un razonamiento en el que vislumbra su pronta muerte (vv. 463-473). De nuevo recurre al estilo directo, dirigido a su álter ego fugitivo (vv. 477-479). Ante su incapacidad de atraparlo, se golpea el pecho y, al verse desfigurado en las aguas, comienza a consumirse (vv. 482-493). A su

³³ «Nunc duo concordēs anima moriemur in una».

³⁴ «Quod cupio, mecum est».

muerte asiste Eco, que repite sus ayes (vv. 494-498) y las palabras de despedida de su reflejo (vv. 494-501). Finalmente, fallece y llega al infierno, donde seguirá contemplándose en las aguas de la Estige (vv. 504-505).

6. Transmutación. La égloga sigue el modelo latino al referir el duelo por la muerte y el descubrimiento de la flor amarilla, y añade un segundo duelo subsiguiente a la constatación de la metamorfosis (Padilla, 1582: X, vv. 993-1001), así como una moraleja ausente de la fábula ovidiana.

Égloga X: la noticia llega a ninfas y pastores, que cuando se disponen a dar sepultura al cadáver encuentran una flor amarilla de hojas blancas (vv. 978-992). Al entender que es la flor de Narciso renuevan sus lágrimas (vv. 993-1001). Del caso se extrae una lección de escarmiento para los que desprecian el amor (vv. 1002-1007).

Metamorfosis III: náyades y dríades lloran su muerte, con la respuesta de Eco (vv. 505-507). Mientras preparan la pira funeraria descubren una flor amarilla de pétalos blancos (vv. 508-510). Se retorna entonces al punto de partida del episodio, aducido como demostración de los poderes del adivino Tiresias, ahora confirmados (vv. 511 y ss.).

Padilla mantiene los ingredientes fundamentales de la fábula y la organización de la trama según el modelo ovidiano, interpretado y adaptado a sus estilemas propios y a las convenciones del libro de églogas en que se inserta.

Uno de los principales cambios concierne a la modalización poética: los frecuentes parlamentos en estilo directo de Narciso, para reprochar a su reflejo su esquivez o al razonar consigo mismo la causa de su conflicto, se vierten en el estilo indirecto predominante en el poema castellano. No obstante, al igual que en el modelo, se transcriben como discurso directo las palabras del joven ante la revelación de su identidad y sus expresiones de despedida, mientras que el diálogo con su imagen se sustituye por la invocación al agua. Por otra parte, se soslayan las advertencias apelativas de desengaño, injerencia del narrador que se convierte en una reflexión de Cupido, consignada en estilo indirecto.

En general, se respeta la secuencialidad de las fases de la historia: tras la presentación de Narciso se intercala el episodio de Eco, seguido de la descripción del paraje con la fuente, marco del enamoramiento del joven, hasta su conversión en flor amarilla. Dentro de este andamiaje, se efectúan leves modificaciones de orden: en Ovidio, la prehistoria de Eco se relata tras el encuentro de la ninfa con el cazador, mientras que Padilla la refiere previamente; y la égloga anticipa la escena de persecución del espejismo, retrasada en el modelo a los momentos de agonía. Asimismo, aunque en Ovidio Narciso comienza a consumirse a partir de la visión del reflejo de su cuerpo lesionado, el texto castellano altera esta relación causal entre los últimos gestos del joven y su imparable languidecer, presentándolos como hechos independientes.

La versión castellana muestra su singularidad adicionando materia ausente de la fábula latina, principalmente la evocación del *descensus ad inferos* de Orfeo y la moraleja que cierra la fábula. Otros agregados proceden por duplicación de elementos sugeridos en el modelo. Así, las preces a Némesis, reducidas a un solo verso, generan a la vez el ruego de las ninfas al Amor y el de Eco a Júpiter. Una única prosopografía de Narciso recibe dos réplicas, al comienzo y, como en Ovidio, en el momento de la contemplación del reflejo, creando así un efecto simétrico en la estructura de la égloga. Y el duelo de las ninfas, previo al hallazgo del cadáver, se repite tras el descubrimiento de la flor por parte de una comitiva a la que se suman también, como rasgo eclógico, los pastores.

Varios pasajes proceden por amplificación, favorecida casi siempre de unas propensiones estilísticas, fundamentalmente descriptivas, manifestadas en el conjunto de las églogas. De este modo, al presentar a Narciso se alaba con cierto pormenor su belleza, apenas indicada en el modelo; la floresta con la fuente es objeto de un detallismo descriptivo que desarrolla los breves trazos paisajísticos ovidianos en concordancia con otros pasajes similares de las *Églogas pastoriles*³⁵. De tipo amplificatorio es también la decisión de venganza razonada por Amor, sugerida por un único verso relativo a Némesis.

2.2. Alamanni, Acuña y Silvestre

Entre el modelo latino y la versión de Padilla se interpone la *Favola di Narciso*, de Luigi Alamanni³⁶, vehículo de las desviaciones con respecto al subtexto cardinal. Este extenso poema italiano en setenta y seis octavas también sirvió de modelo a Gregorio Silvestre, en su segunda redacción de la fábula, y a Hernando de Acuña³⁷, como demostró Alberto Bleuca (1979: 167-169)³⁸. De

³⁵ Esta descripción se asemeja a otras de las églogas I (vv. 1-23), XII (vv. 68-81) y XIII (vv. 9-36).

³⁶ *Opere toscane*, Venecia, 1542. Cito el texto por la antología de *Poemetti italiani* (Alamanni, 1797).

³⁷ El texto de Silvestre se cita por la primera edición (Silvestre, 1582), modernizando ortografía y puntuación. También está editado por Marín Ocete (Silvestre, 1938). Para el poema de Acuña, publicado en las *Varias poesías* (1591), se sigue la edición de Díaz Larios (Acuña, 1982).

³⁸ La *Fábula* aparece atribuida a Figueroa en las *Flores de baria poesía* (México, 1577) (Peña, 2003: 495-521) y en el Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March, editado recientemente por Labrador y Di Franco (Padilla, 2011: 25-40). Para Bleuca (1979: 165) «es sin lugar a dudas de Silvestre» y anterior a su segunda redacción. Esta última y la de Acuña muestran evidentes conexiones que además las relacionan con la *Favola* de Alamanni. Aunque se ha postulado la prioridad de Silvestre (Cossio, 1998: 207-209 y 256-260), Bleuca (1979: 169) constata la dificultad de determinar una cronología relativa y la vía de acceso al modelo italiano. Apenas aporta nada la comparación que ofrece Ruiz Esteban (1990: 94-

las tres versiones castellanas, el fragmento de la égloga X de Padilla es el que muestra mayor cercanía a la *Favola*, que inspira el plan compositivo, ensanchando el texto latino, y versos concretos, indiscutible evidencia de su condición modélica³⁹.

Desde el exordio se registran deudas, con diferente grado de semejanza textual. Alamanni desarrolla la leyenda sometiendo a un proceso amplificador el esquema ovidiano, introducido por una reflexión moralizante que resume el mito como un caso de escarmiento (1797: vv. 65-72)⁴⁰, anticipo del desenlace que también proporciona el texto castellano (1582: X, vv. 148-153). Las fases de la historia se suceden en el orden establecido por el poema latino, prescindiendo de la profecía de Tiresias⁴¹: descripción de la belleza de Narciso (Alamanni, 1797: vv. 73-80), que corre parejas con su crueldad (vv. 81-88); quejas de las ninfas, que piden al Amor que castigue la soberbia del joven (vv. 89-128); indiferencia de Narciso a sus súplicas amorosas (vv. 129-200); presentación de Eco, que perdió la voz como castigo de Juno y desde entonces deambula rehuendo cualquier compañía (vv. 201-264); encuentro de la ninfa con Narciso, que la rechaza (vv. 265-344); petrificación de Eco, solicitada por ella misma a Dios (vv. 353-376); venganza del Amor (vv. 377-384); llegada de Narciso al valle de la fuente junto a la que se enamorará de su estampa devuelta por el agua (vv. 377-440)⁴²; ruegos desesperados a su amada sombra e intentos inútiles por retenerla, hasta morir (vv. 441-554); duelo de Eco, las ninfas y los

104), que considera la atribución a Figueroa como un plagio de Silvestre (1990: 113-115). Véase el minucioso cotejo de los poemas de Alamanni y Acuña que realiza Rubio Ávarez (2011: 281-285). Ninguno de estos críticos menciona la versión de Padilla, que ha pasado desapercibida hasta ahora.

³⁹ Pueden tenerse en cuenta también como hipotéticas mediaciones las traducciones de las *Metamorfosis*, al italiano y al castellano. Entre las primeras cabe citar las de Niccolo degli Agostini (1522), Ludovico Dolce (*Le Transformationi*, 1539) y Anguillara, en versión parcial (*De le Metamorfosi*, 1554) y completa (*Le Metamorfosi di Ovidio*, 1561), así como la égloga III, *Ircilla*, de Paterno (citada por el Brocense al anotar los vv. 956-957 de la égloga II de Garcilaso que evocan el mito de Narciso (B-181; Brocense, 1972: 293). La obra fue traducida al castellano por Bustamante (1545), Antonio Pérez (1580), Felipe Mey (1586) y Sánchez de Viana (1589).

⁴⁰ Al proponer a Silvia su fábula, Silvano ofrece una enumeración de desamoradas (Padilla, 1582: X, vv. 134-135) que reproduce parte de la nómina de Alamanni (1797: vv. 54-56), excluyendo a Dido y Filis. Los ocho nombres permanecen en el poema de Silvestre (1582: vv. 54-56), mientras que Acuña omite a Anajárete (1982: vv. 69-71).

⁴¹ También Silvestre suprimirá este detalle ovidiano (1582: vv. 339-350), que queda en Padilla (1582: vv. 173-174) y Acuña (1982: vv. 97-112).

⁴² El paraje, escuetamente presentado en las *Metamorfosis* (Ovidio, 1964: III, vv. 407-412), recibe un detenido tratamiento en la versión de Alamanni (1797: vv. 385-416). Silvestre (1582: vv. 361-448) desarrolla una amplia descripción inspirada en el principio de la *Arcadia* (Bleuca, 1979: 167, n. 71). Acuña la limita a cuatro octavas (1982: vv. 473-504).

pastores, que al acudir al sepelio encuentran una flor (vv. 555-584). Un epílogo extrae la moraleja del caso, aplicable a las mujeres desdeñosas (vv. 585-608).

Padilla mantiene estas fases y sus aditamentos, casi en el mismo orden, con leves variaciones. Mientras que en la versión italiana el comentario sobre el amor de Eco (Alamanni, 1797: octs. 34-38) precede a su encuentro con Narciso el día en que este sale de caza (oct. 39), la égloga sitúa antes la escena venatoria (Padilla, 1582: X, vv. 401-405), para a continuación constatar sus efectos (vv. 409 y ss.). Los esfuerzos del joven por retener su réplica (Alamanni, 1797: oct. 67), posteriores en el poema italiano, y en el latino, a su frustrada conversación con él, se anticipan en la égloga (Padilla, 1582: vv. 823-837). El símil del ciervo, aplicado por Alamanni a la ira de Narciso (1797: vv. 337-338), es sustituido por la doble comparación con la fiera perseguida y la serpiente pisada (Padilla, 1582: X, vv. 515-517), trasladándose a Eco, para encajarse sus ansias⁴³.

Otros elementos de la égloga no se constatan en la *Favola*. En el diálogo en eco, Padilla añade un paréntesis de evocaciones infernales (Padilla, 1582: X, vv. 546-572)⁴⁴. En la plegaria de la ninfa a la divinidad, Júpiter y el «Signor», de quienes se solicitan justicia (Alamanni, 1767: vv. 622-623) y «grazie divine» (v. 364), respectivamente, el poema castellano agrega como segunda súplica que surja en el joven una pasión por sí mismo que le quite la vida (Padilla, 1582: vv. 635-643), ausente de la *Favola*, en donde se limita a pedir su propia muerte (Alamanni, 1797: oct. 45-46)⁴⁵. Ofrece igualmente una más pormenorizada descripción física en la secuencia del desatino de Narciso (Padilla, 1582: X, vv. 781-800).

En contrapartida, numerosos versos remiten al modelo, como muestra la siguiente selección:

por quien el sacro Henares envidiado
será del Tajo, el Tigre, el Istro, el Nilo,
en Indo, el Ganje, el Ródano y el Betis
(vv. 107-109)

Per cui più d'altre di Liguria l'onde
Udiran sopra 'l ciel volare 'l grido
Tal che colmi vedrem d'invidia e duolo
L'Atlante il Gange, e l'uno e l'altro polo (vv. 5-8)

⁴³ Conforme a las tradiciones bíblica y clásica (*Cantar de los cantares*, II 7, 9, 17; salmo 41; *Eneida*, IV, 67-73), convergentes en el *Cazoniere* de Petrarca (1989: 23, 156-160; 190, 1-4; 209, 9-14; 212, 1-8; 270, 16-23; 319, 1-4). Cf. Lida (1975).

⁴⁴ El descenso de Orfeo a los infiernos se ajusta al episodio narrado en el libro IV de las *Geórgicas* virgilianas (Virgilio, 1990: IV, 453-516), con influencia de las representaciones clásicas del Tártaro (*Odisea*, Homero, 1982: XI, vv. 568-635; *Eneida*, Virgilio, 2008: VI, vv. 548-633), sin olvidar el eco del soneto XV (v. 8) de Garcilaso (1972) en la mención del «reino del espanto» (Padilla, 1582: X, v. 552). Este episodio falta asimismo en las recreaciones de Silvestre y de Acuña.

⁴⁵ Este fragmento es imitado por Acuña (1982: vv. 435-456).

y en ellos el castigo riguroso
que Amor suele hacer a quien desprecia,
como vos despreciáis, sus sacros fueros
(vv. 128-130)

que de esto el que traer quisiese ejemplos
de los tiempos presentes y pasados,
infinitos a paso hallaría.
Porque Ariadna, Sífíle y Medea,
la bella Anajarate, Enón y Fedra (vv. 131-135)

el hijo de la diosa que enriquece
y orna con su belleza el tercer cielo (vv. 139-140)

que cuanto fue a las ninfas desdeñoso,
tanto y más fue el agrado de sí mismo
(vv. 146-147)

Y quéjense de Amor [...]

Demándanle venganza de su ofensa,
y para despertarle más la ira
hacen de aquel negocio caso de honra
(vv. 256-263)

Y en medio del ardor, heladas quedan
en el color del rostro descubriendo
la pena que tan mal sabe decirse (vv. 296-298)

La escuadra sigue de estas ninfas bellas (v. 299)

Mas en llegando a la presencia bella
del mancebo cruel como hermoso (vv. 288-289)

tan solamente un replicar confuso
de la voz en los últimos acentos (vv. 371-372)

Muévese de do está con paso enfermo,
huyendo de las gentes el concurso,
y pártese a buscar lugares solos
en los valles umbrosos y montañas
y en las concavidades de los riscos,
donde sola se acabe poco a poco.
Y allí callando vive y apacienta
el alma de dolor, teniendo envidia
de aquellos que jamás vida tuvieron (vv. 392-400)

Sucedió acaso, que en un bosque un día (v. 401)

huye el sereno y busca el aire oscuro (v. 584)

quedando viva en él la voz antigua (v. 665)

Ne cosa è più crudel che la vendetta
Che porge amor de le sue torte offese
(vv. 41-42)

Quante ne'nostri, e ne gli antichi tempi
Hanno Fedra compagne, Dido, e Fille?
Quante la bella Enon, che pur teme?
Quante Ariadna, Issifile, e Medea? (vv. 53-56)

Padre del terzo ciel chiamato Amore (vv. 24).

Che quanto ad altri fu sdegno e fero,
Tanto poi troppo a se medesimo piacque?
(vv. 67-68)

Almen ti muova, o neghittoso Amore,
De l'alto regno tuo l'antico onore (vv. 119-120)

L'alma da lunge in alta fiamma accesa,
Ghiaccio e timor da presso la premea (vv. 139-140)

Era in la schiera che 'l suo mal seguiva (v. 201)

Ma se venia ne la presenza poi
Del giovinetto vie più bel che pio (vv. 169-170)

ma disse sole
Piangendo pur l'estreme altrui parole (vv.
239-240)

Muove fuggendo ogni uom gl'infermi passi,
Cercando intenta solitario loco;
Per valli ombrose, tra montagne e sassi
Va consumando i giorni a poco a poco;
Le membra afflitte, e i gravi spirti lassi
Ogni aspra morte prenderiano in gioco;
Tacendo vive, e di dolor si pasce,
Seco invidia portando a chi non nasce
(vv. 249-256)

Avvenne pur, che 'l suo destino un giorno
(v. 257)

Fugge il seren cercando l'aria fosca (v. 348)

Lasciolle viva il ciel l'antica voce (v. 377)

el poderoso Amor, que si dilata
y entretiene la pena de las culpas
que contra su grandeza se cometen,
jamás no las olvida ni perdona,
antes, lo que suspende el castigallas
con más grave castigo recompensa (vv. 671-676)

si no era la cigarra que interrumpe
con voces importunas el sosiego (vv. 695-696)

Purísimo cristal, onda sagrada,
¿a quién acoges dentro de tu seno,
que a mí mismo de mí me ha despojado?
(vv. 854-856)

Y ambas las manos por tenerla tiende,
y con lo que procura detenella
mucho más de su vista se ahuyenta (vv. 832-834)

dice: «Quédate en paz» (v. 975)

y bajaron, llorando amargamente,
a dar al cuerpo honrada sepultura.
Y buscándole orilla de la fuente
y en muchas partes de aquel valle umbroso,
no le pueden hallar y, estando de esto
con sobrada razón maravillados (vv. 980-985)

Y entre las flores tiernas, olorosas,
una hallaron nunca jamás vista,
de amarillo color, ceñida en torno
de blancas hojas (vv. 987-990)

Así acabó el gentil, gallardo mozo,
despreciador del amoroso fuego (vv. 1002-1003)

Ma 'l fero Amor, che, se ben tardi, nuoce,
Le ingiuste offese perdonar non suole,
Tutto sdegnoso loco e tempo aspetta
Per far d'ogni altro e poi di se vendetta
(vv. 381-384)

Sol la cicala non si sente in pace (v. 392)

Chi è dentro 'l tuo seno, onda sacrata,
Ch'oggi ha me stesso a me medesimo tolto
(vv. 459-460)

e 'l braccio e la man ne l' acque stende
Per colui ritener che pur l'accende (vv. 543-544)

«in pace resta» / Disse (vv. 553-554)

Scendon poi tutti ne l'ombrosa valle
Per dar sepolcro a le leggiadre membra;
Ma non d'intorno al fonte o in altro calle
Le puon trovar, che maraviglia sembra
(vv. 569-572)

Trovano un fior ch'a nessun mai rasembra
D'aver simile a quel veduto in prima [...]
E' di candide fronde intorno cinto,
Ha d'aurato color la bella fronte (vv. 574-578)

Cotal fine ebbe il giovanetto altero
Dispregiator de l'amoroso foco (vv. 585-586).

Obedeciendo los dictados de la imitación compuesta, Padilla no elude recuerdos de otras versiones castellanas de la fábula, que no remiten al modelo común italiano. Pueden destacarse algunas coincidencias con el texto de Silvestre. A partir de «E 'l ciel, che 'n sì bei fior, si belle rose, / Verme così crudel nel mondo ascose» (Alamanni, 1797: vv. 95-96), Silvestre elabora la imagen del áspid oculto entre las flores con que las ninfas descalifican la conducta de Narciso: «el cielo que en tan linda y fresca rosa / un áspide escondió tan venenosa» (Silvestre, 1582: vv. 111-112), que parece determinar la elección léxica de Padilla: «porque un áspide tan fiero / quiso esconder en flores tan hermosas» (Padilla, 1582: X, vv. 254-255). Comparten asimismo el símil de la mariposa: «o como mariposa que es su tema / entrarse siempre más donde se quema» (Silvestre, 1582: X, vv. 255-256), desarrollado en Padilla: «Oficio quiere hacer de mariposa / la ninfa sin ventura, contemplando / la luz divina a quien el alma acerca, / de do no partirá sin abrasarse, / porque ella misma al

fuego se dispone» (Padilla, 1582: X, vv. 419-423)⁴⁶. Con los versos en los que Narciso expresa su deseo de tener un nuevo cuerpo (Padilla, 1582: X, vv. 926-932) se corresponde el pasaje en el que Narciso adquiere conciencia de su desdoblamiento (Silvestre, 1582: vv. 697-712). Una análoga estructura sirve de vehículo a diferentes discursos, moralizador y sentencioso en el caso de Silvestre, que desgrana en el relato numerosas reflexiones autoriales (Silvestre, 1582: vv. 577-584 y 640-656, entre otras), circunscritas en la égloga de Padilla a la moraleja epilodal y algún inciso (Padilla, 1582: X, vv. 535-538).

También se percibe el influjo de Acuña, cuya referencia a las «dueñas y doncellas» víctimas de Narciso (Acuña, 1982: v. 139) es amplificada por Padilla en un fragmento acerca de la pasión de matronas y doncellas por el joven (Padilla, 1582: X, vv. 200-229). Idéntico gozne, «Mas él» (Acuña, 1982: v. 145, Padilla, 1582: X, v. 230), contrasta efectos y actitud indiferente y una fórmula similar resume las quejas de las ninfas: «Estas y otras mil cuitas semejantes / dicen las tristes sospirando al cielo» (Acuña, 1982: v. 225-226), «Esto dicen por montes y por valles / las desdichadas a los sordos vientos» (Padilla, 1582: X, v. 278-280), que en ambos casos deriva del texto italiano: «Cotal sempre dicean per valli, e monti / Le miserelle a' sordi venti e al cielo» (Alamanni, 1797: vv. 129-130). Como en Alamanni, el enamoramiento de Eco se produce antes de la jornada de caza (Acuña, 1982: vv. 329-376). Seis estrofas preceden el encuentro azaroso, que, conforme al modelo, en la versión de Padilla supone la primera visión del joven, a pesar de que Eco ya formaba parte del séquito de admiradores: «Perdióse tras un corzo acaso un día / Narciso» (Acuña, 1982: vv. 377-378), «Sucedió acaso, que en un bosque un día» (Padilla, 1582: X, v. 401). También se asemeja la descripción de la flor resultante de la metamorfosis: «la cual de blancas hojas es ceñida / al derredor y, en medio, colorada» (Acuña, 1982: vv. 715-716), «de amarillo color, ceñida en torno / de blancas hojas» (Padilla, 1582: X, vv. 989-990). Coinciden asimismo en el encabezamiento epilodal: «Así acabó el soberbio y desdeñoso» (Acuña, 1982: v. 721), «Así acabó el gentil, gallardo mozo» (Padilla, 1582: X, v. 1002).

En ejemplos como la descripción de la tara de Eco, «tan solamente un *replicar* confuso / de la voz en los *últimos acentos*» (Padilla, 1582: X, vv. 371-372), se perciben coincidencias con ambas versiones castellanas: «y hizo que en no más de lo que oyese / los *últimos acentos* respondiese» (Silvestre, 1582: v. 240); «y que no hables ni tu voz se entienda, / sino oyendo hablar a otro primero, / y *replicando* de la voz ajena / las últimas palabras con gran pena» (Acuña, 1982: vv. 309-312), en última instancia derivadas de los textos latino e italiano: «ella, sin embargo, duplica las voces en los finales de frase y devuelve las palabras que ha oído» (Ovidio, 1964: III, vv. 368-369)⁴⁷; «ma disse

⁴⁶ Para la tradición y el sentido de esta imagen petrarquista, véase Cabello Porras (1995: 65-108).

⁴⁷ «tamen haec in fine loquendi / ingeminat uoces auditaque uerba reportat».

sole / Piangendo pur l'estreme altrui parole» (Alamanni, 1797: vv. 239-240). La similar estructura y múltiples detalles casi siempre se justifican por la fuente compartida, aunque algunos indicios denotan la presencia directa del texto de Acuña, con más evidencias que el de Silvestre.

A través de este estudio se ha mostrado la huella ovidiana en el tejido intertextual de las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla, dato novedoso a pesar de los visibles indicios de esa imitación. Este libro, el más extenso conjunto de poesía bucólica española del siglo XVI, no ha sido considerado a la hora de evaluar la influencia de Ovidio. Si el decálogo amoroso de la égloga IX no oculta sus deudas con los *Remedia amoris*, igualmente visible, ya desde el título, es el origen de la *Fábula de Narciso*, contada en la égloga X, en el libro III de las *Metamorfosis*. La crítica ha obviado la existencia de esta versión, con la que Padilla se integraría, al lado de Silvestre y Acuña, en la terna de imitadores de este episodio mediatizado por la recreación italiana de Alamanni. Sin duda tal desapercibimiento resulta del espejismo novelesco que se desprende del poemario, leído en busca de asideros argumentales que permitieran reconstruir una historia amorosa que progresa en retrocesos, para completar un ciclo carente de narratividad. Dicho disfraz ha ocultado su genuina naturaleza como *cornucopia*, de metros, temas, géneros y modelos, entre los que se cuenta Ovidio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acuña, Hernando de (1982). *Varias poesías*. Luis F. Díaz Larios (ed.). Madrid: Cátedra.
- Alamanni, Luigi (1797). «Favola di Narciso», en *Poemetti Italiani, II*. Torino: Società Letteraria di Torino / Michel-Angelo Morano, pp. 1-26.
- Bembo, Pietro (1932). *Gli Asolani*. Carlo Dionisotti-Casalone (ed.). Torino: Unione Tipografica / Editrice Torinese.
- Blecuca, Alberto (1979). «Gregorio Silvestre y la poesía italiana», en Francisco Ramos Ortega (coord.), *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*. Roma: Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, pp. 155-173.
- Brocense (1972). «Comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas (1574)», en Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, pp. 263-303.
- Cabello Porras, Gregorio (1995). *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Universidad de Almería.
- Cabello Porras, Gregorio (2004). *Barroco y Cancionero. El Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*. Almería/Málaga: Universidad de Almería/Universidad de Málaga.
- Castiglione, Baltasar de (1942). *El Cortesano*. Juan Boscán (trad.). Madrid: CSIC. 1.ª ed. de 1534.
- Cave, Terence (1979). *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford: Clarendon Press.

- Cossío, José María de (1998). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Istmo. 1.ª ed. de 1952.
- Cristóbal, Vicente (2002). «Las églogas de Virgilio como modelo de un género», en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 23-56.
- Ficino, Marsilio (1986). *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Rocío de la Villa Ardura (ed.). Madrid: Tecnos. 1.ª ed. italiana de 1547.
- Garcilaso de la Vega (1972). *Poesías castellanas completas*. Elias L. Rivers (ed.). Madrid: Castalia.
- Greene, Thomas M. (1982). *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven and London: Yale University Press.
- Homero (1982). *Odisea*. Manuel Fernández-Galiano (intr.); José Manuel Pabón (trad.). Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1981). «Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*», en Víctor García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 193-222.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel. 1.ª ed. de 1939.
- Lucrecio (1997). *De la realidad (De rerum natura)*. Agustín García Calvo (ed.). Zamora: Editorial Lucina.
- Muñiz Muñiz, M. de las Nieves (2003). «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours*», *Criticón*. 87-88-89, pp. 537-551.
- Ovidio (1964). *Metamorfosis*. Antonio Ruiz de Elvira (ed.). Barcelona: Alma Mater, vol. I (I. I-V).
- Ovidio (1994). *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*. E. J. Kenney (ed.). Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- Ovidio (1995). *Amores. Arte de amar; Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*. Vicente Cristóbal López (ed.). Madrid: Gredos.
- Padilla, Pedro de (1582). *Églogas pastoriles de Pedro de Padilla y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*. Sevilla: Andrea Pescioni.
- Padilla, Pedro de (2010). *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco (ed.); Aurelio Valladares (pról.). México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Padilla, Pedro de (2011). *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI (Ms. B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March)*. Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. Di Franco (ed.). México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Peña, Margarita (ed.) (2003). *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (2012). *La configuración de un poemario bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (2017). «Pedro de Padilla, imitador de Boccaccio: *Filocolo* y *De mulieribus claris* en las *Églogas pastoriles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 65, 1, pp. 59-99. doi: 10.24201/nrfh.v65i1.2829
- Petrarca, Francesco (1989). *Cancionero*. Jacobo Cortines (ed.), Madrid: Cátedra, 2 vols.
- Rubio Árquez, Marcial (2011). «Hernando de Acuña, traductor», en Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro (ed.), *Huir procuro el encarecimiento: la poesía de Hernando de Acuña*. Santiago de Compostela: USC Editora-Académica, pp. 277-317.
- Ruiz Esteban, Yolanda (1990). *El mito de Narciso en la literatura española* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.

- Silvestre, Gregorio (1582). *Obras*. Pedro de Cáceres y Espinosa (ed.). Granada: Fernando de Aguilar.
- Silvestre, Gregorio (1938). *Poesías*. Antonio Marín Ocete (ed.). Granada: Publicaciones de la Facultad de Letras.
- Virgilio (1990). *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano*. J. L. Vidal, Tomás de la A. Rocio García, Arturo Soler Ruiz (ed.). Madrid: Gredos.
- Virgilio (1996). *Bucólicas*. Vicente Cristóbal (ed.). Madrid: Cátedra.
- Virgilio (2008). *Eneida*. José Luis Vidal (ed.). Madrid: Gredos-Círculo de Lectores.

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2015.
Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2016.