

UNA ELEGÍA FUNERAL INSERTA EN EL PASTOR DE FÍLIDA

Julían Arribas
Ohio Wesleyan University

En las páginas que siguen vamos a editar el texto y a exponer un análisis textual y otro estilístico de esta preciosa elegía inserta en la novela pastoril del poeta alcarreño Luis Gálvez de Montalvo que lleva por título *El pastor de Fílida*, cuya edición príncipe se publicó en Madrid en 1582. Con ello pretendemos rescatar este singular poema del inmerecido olvido en que se encuentra la obra en que aparece, y llamar la atención de esta novela pastoril, la cual, a tenor de la escasa bibliografía secundaria que ha producido, sólo es conocida por especialistas y curiosos del género pastoril. Todo ello a pesar de los encarecidos elogios de que ha sido objeto por autores eminentes: desde el conocido escrutinio de la biblioteca de don Quijote (*Don Quijote* 1.6) hasta los más reconocidos eruditos del siglo XX. Veremos que nuestro poema es un ejemplo exquisito de elegía funeral renacentista por razones temáticas y estilísticas, y comprenderemos también algunas de las nociones fundamentales de la composición poética en el siglo XVI.

La elegía, uno de los tipos líricos de poesía más antiguos, se originó probablemente como respuesta del espíritu humano a esa necesidad de exteriorizar y compartir el dolor por la pérdida de un ser querido. Desde los tiempos más remotos, la elegía aparece generalmente compuesta de dos partes: una oración funeral, cuyo propósito es encomiar al difunto y conmemorar su recuerdo; y otra consolatoria, cuya finalidad es aliviar la angustia de los celebrantes ofreciéndoles esperanza con argumentos filosóficos y religiosos¹. La práctica social de la oración funeral y de la oración consolatoria de alguna manera entró a formar parte del engranaje cultural de los pueblos de Occidente, y así comenzó una aventura de teoría y práctica (y viceversa), cuyos más tempranos testimonios se encuentran en los manuales de ejercicios escolares de las escuelas griegas de gramática, los llamados *progymnasmata*. Los oradores y poetas, ya que la oración fúnebre no tenía un tratamiento explícito en los tratados de retórica técnica, tenían dos vías de aprendizaje y práctica: los manuales de *progymnasmata* que se enseñaban en las escuelas y la tradición misma, imitando a otros autores². No menos importante para el humanismo áureo en España

era el ejercicio de la traducción de obras clásicas al romance, cuya práctica fue fundamental para la recuperación e incorporación de la cultura grecolatina en la nueva literatura romance (Schwartz).

El núcleo temático de la oración funeral es una queja o lamento por la muerte de un ser allegado. Dicho lamento se presenta de ordinario en la forma de una expresión pública de dolor de los congregados, emitida por un “yo” poético, junto con una proclama de alabanza al difunto. Esta combinación de dolor y alabanza está dirigida a elevar a la audiencia hacia un estado anímico cargado de patetismo, para así predisponer a los oyentes a recibir y aceptar con beneplácito el mensaje moral que se transmite. Éste generalmente aparece en una segunda parte, integrada por razonamientos de consuelo (la oración consolatoria) dirigidos a quienes lloran la triste pérdida³. Así pues, el recuerdo del difunto y el consuelo de los familiares y amigos fueron las dos funciones primordiales de la temprana práctica elegíaca.

Más tarde surgió una variedad de esta forma poética basada en el mismo motivo temático, la queja, pero en este caso queja de amor y en particular de amor no correspondido. A este último tipo nos referimos de ordinario con el nombre de elegía pastoril o amatoria. El lamento pastoril es la clave sobre la que se construye la lírica pastoril europea desde Sannazaro en adelante, encajando de lleno en la tradición cultural neoplatónica. En términos neoplatónicos, el sufrimiento de amor es una clase de agonía emocional, de la que el enamorado se siente incapaz de escapar⁴. Durante muchos años de nuestra historia cultural, la expresión de dolor por la pérdida, por la ausencia o por el desdén de la amada ha sido un lugar común de la poesía lírica. El sufrimiento de amor conduce al amante a vivir una agonía que sólo la muerte puede aliviar⁵. A los temas y formas tradicionales de la poesía peninsular se incorporan luego los italianizantes, hecho que marcará el quehacer lírico español, no sólo en la poesía amorosa, sino en toda la creación poética durante el curso del siglo XVI⁶. Los elegistas latinos Catulo, Tibulo, Ovidio y Propertio serán los modelos a imitar elegidos por muchos de los humanistas del Renacimiento (Novo).

La elegía se cristalizó en el siglo XVI europeo esencialmente bajo la forma de estos dos tipos temáticos: funeral y amatorio⁷. En España estos temas convivieron hasta el último cuarto de la centuria en que la elegía amorosa desbordó a la funeral, coincidiendo este interés con uno de los reajustes estilísticos más significativos de la poesía del siglo XVI, “cuando hace crisis el sistema predominante hasta entonces, un sistema basado fundamentalmente en la convivencia, a su vez, de dos sistemas: el petrarquista como hegemónico, y el de las realizaciones clásicas o neoclásicas” (López Bueno 1992, 102), y coincidiendo también con los años posteriores a las ediciones de Escalígero de las obras de

Catulo, Tibulo y Propertio de 1577. Fernando de Herrera publicó sus *Obras* en 1582 y fue "el último gran impulsor de la elegía amorosa" (López Bueno 1996, 155).

Por otra parte, la otra gran característica que define la elegía de este siglo es el formato métrico que adopta: el terceto encadenado (*terzina* o *terza rima*). La responsabilidad de introducir esta estrofa en la poesía italiana fue de Dante Alighieri (1265-1321), el gran poeta del *Trecento* junto con los no menos afamados Boccaccio (1313-1375) y Petrarca (1304-1374). El terceto encadenado generalmente siguió la fórmula ABA BCB, etc., aunque también apareció según esta otra fórmula: ABA CBC, etc. Fue usado después de Dante no sólo por los poetas didácticos sino también como metro típico de la égloga⁸. Después, esta estrofa se fue desvirtuando de su sentido originario hasta convertirse "en el metro propio de la epístola, de la elegía, de la sátira, de la égloga y del *capítulo*" (Arce 160). En la literatura española fue Boscán quien introdujo esta forma métrica en castellano. Garcilaso también la empleó en dos de sus elegías y en la égloga II, y "extendieron su cultivo, entre otros varios, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina en varias epístolas, Herrera en numerosas elegías y Barahona de Soto en elegías, epístolas y sátiras" (Navarro 209). Una variante de esta modalidad, el terceto de rima esdrújula, fue usada por Sannazaro, e introducida luego en la novela pastoril española por Jorge de Montemayor en su conocida novela *Los siete libros de la Diana*, que también continuarían Gil Polo en su *Diana enamorada* (Arce 165), y Luis Gálvez de Montalvo en *El pastor de Fílida*. El terceto encadenado fue considerado como la forma métrica más adecuada para la narración, para la descripción y para la enseñanza: "il metro típico della poesia didattica" (Fubini 201). Fueron estos determinantes funcionales, no exclusivos de la elegía, los que la hicieron compartir un conjunto de características con otros géneros fronterizos: por su formato métrico se acerca al género epistolar (Núñez), y por su temática amorosa y funeraria a la égloga (Montero).

Estudio textual

La *Elegía a Elisa*, que así titulamos el poema objeto de nuestro estudio, encaja cumplidamente en los cánones de la tradición descrita más arriba. Está intercalada en el libro II de la novela pastoril titulada *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo. La primera edición de esta novela se publicó en Madrid en 1582. El único ejemplar conocido carece de portada. Después se publicó en Lisboa en 1589, en Madrid de nuevo en 1590 y 1600, en Barcelona en 1613, y finalmente la famosa edición de Antonio Mayans i Siscar en Valencia en 1792. En el siglo XX

se ha editado dos veces: la primera en Madrid en 1907 a cargo de Menéndez Pelayo, con varias reimpressiones, y la segunda en Guadalajara en 1994 a cargo del Ayuntamiento. Estas dos últimas ediciones, las más asequibles al lector moderno, reproducen el texto de la de Mayans, el cual a su vez reproduce el texto de una edición tardía de Madrid e introduce variantes propias y variantes que provienen de Lisboa, corrompiendo el texto de la edición príncipe. El cuadro de siglas, ediciones y bibliotecas donde se encuentran los ejemplares que hemos usado es el siguiente:

- M: Luis Gálvez de Montalvo: *El pastor de Fílida*, Madrid [1582]. Real Academia.
 L: ____: *El pastor de Phílida*, Lisboa, 1589. Hispanic Society of America.
 Md: ____: *El pastor de Fílida*, Madrid, 1590. Hispanic Society of America.
 Ma: ____: *El pastor de Fílida*, Madrid, 1600. Hispanic Society of America.
 B: ____: *El pastor de Fílida*, Barcelona, 1613. Hispanic Society of America.
 MY: ____: *El pastor de Fílida*, Antonio Mayans, Valencia, 1792. Ejemplar propio.

En esta elegía encontramos tres tipos de variantes: A) variantes de Lisboa; B) variantes que introduce Mayans; y C) variantes y erratas de Madrid 1600 que pasan a las siguientes ediciones. Veamos algunos de los ejemplos más significativos:

A. Variantes de Lisboa

- (E, 2) Prudencia llore su deidad esclaba] ya que Prudencia
 quiso ser esclaba L.
 (E, 6) celestial] singular L.(E, 8) de nuestras almas el dolor
 destierra] quanta beldad alumbraba nuestra sierra L.
 (E, 12) beata] hermosa L.

Estas variantes parece que reflejan el eco de una censura, probablemente pre-inquisitorial, que se ve en la necesidad de suprimir la semántica mitológica (*v. g.* deidad) y religiosa (*v. g.* celestial, almas, beata) de los vocablos usados, e incluso en ocasiones de versos completos, que pudieran aludir a una tendencia espiritualista sospechosa de heterodoxia y cambiarla por otra libre de este contenido (*v. g.* singular, beldad, hermosa). En Portugal, el control sobre el contenido de los libros se ejercía con anterioridad a su publicación⁹. Lisboa tiene también dos variantes que merecen ser destacadas:

(E, 4) Dólopes] De golpes L.

(E, 5) Mirmidones] mil millones L.

Encontramos la fuente de este terceto en el libro II de la *Eneida* de Virgilio, en el cual Eneas, con gran dolor, narra el relato de la destrucción de Troya. Montalvo trae esta escena a su elegía para ejemplificar que hasta los más duros de corazón lloran por la muerte de Elisa. La traducción al castellano de Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555) lee: “¿Cuál mirmidón, cuál dólope o soldado / de Ulises tal diría no lastimado?” Estas dos variantes son claro indicio de la falta de cultura clásica del editor de la edición de Lisboa.

B. Variantes que introduce Mayans

Hemos de señalar los siguientes casos:

(E, 9) dichosa] dichoso MY.

(E, 10) terreno] Tirreno MY.

(E, 22) de templo en templo] de tiempo en tiempo MY.

La primera proviene de un error de concordancia en el género donde Mayans hace concordar el adjetivo “dichosa” con el antecedente inmediato “cielo” de género masculino: “Tierra dichosa en cuanto el cielo cría, / dichosa en cuanto tú, Neptuno.”

La segunda es una clara errata de Mayans, puesto que nuestro poeta se refiere a las cenizas de la difunta por sinonimia al punto donde está enterrada, y no al mar Tirreno, que se halla entre las costas de la península de Italia y las islas de Córcega y Cerdeña, y nada tiene que ver con el poema. Sin duda Mayans pasó la lectura en esta parte con ligereza y no se dio cuenta del juego figurativo que hace nuestro autor con la metáfora “poca tierra”, aparecida anteriormente en el poema (ver sobre ésta los comentarios bajo el epígrafe de la elocución en el estudio estilístico y los ejemplos de la nota 14 del texto). La tercera (“los hombres con respeto y señorío / a tu nombre pondrán de templo en templo / mil epitafios”) es una errata conjetural de Antonio Mayans, puesto que el poeta se refiere a los lugares donde se inscriben los epitafios de los hombres de señorío (en este caso de sus damas): las iglesias, capillas o templos que se encontraban junto a las casas señoriales. Allí se solía enterrar entonces a los grandes de un linaje, costumbre que ya no estaba en práctica en la vecindad del siglo XIX, época en la que Mayans publicó su edición.

C. *Variantes y erratas de Madrid 1600 que pasan a las siguientes ediciones*

- (E, 1) estilo] sentido Ma, B, MY.
 (E, 13) ya que] y aunque Ma, B, MY
 (E, 16) pios] pios a Ma, B, MY.
 (E, 18) essotros] otros Ma, B, MY.
 (E, 19) tu] su Ma, B, MY.
 (E, 21) tu] su Ma, B, MY.

De estos casos merece destacar el primero. Esta variante se originó en la edición de Madrid 1600 y está muy difundida en los textos que manejamos debido precisamente a que Antonio Mayans la recogió en el suyo, y a que su edición es la más divulgada en el siglo XX. En la obra del Marqués de Santillana y en otros autores del siglo XV el vocablo “estilo” vale “práctica, ejercicio o costumbre” (Lapesa 112). En el siglo XVI aún conserva este sentido al mismo tiempo que va adquiriendo otros nuevos. En este primer terceto Gálvez de Montalvo advierte la transición necesaria que hace del estilo humilde de la égloga, ya que la elegía está inserta en su novela pastoril, a otro más elevado, el estilo medio, propio de la elegía.

Estudio estilístico

La *Elegía a Elisa*, puesta en voz del pastor Alfesibeo, un rico rabadán de edad madura y presencia gentil, está dedicada al recuerdo de una pastora de nombre Elisa en el aniversario de su sepelio. A Elisa se la describe como una mujer noble, hermosa y joven, hija de otro personaje llamado Sileno, un rico y viejo rabadán (quizás un duque) de la ribera del Tajo. Nada sabemos con seguridad de la posible identificación de esta dama¹⁰. Lo cierto es que se debe tratar de alguna persona cercana a la casa del Infantado, y más concretamente a don Enrique de Mendoza y Aragón, a quien el autor dedica su obra, y quien tuvo por un tiempo residencia en Toledo. Don Enrique de Mendoza y Aragón fue hijo de don Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y primogénito de don Íñigo López de Mendoza, IV duque del Infantado, quien por haber muerto a consecuencia de una caída de caballo no llegó a poseer el título del Ducado. Don Enrique también fue hermano de don Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado y nieto del anterior duque (Serrano). En la novela pastoril *El pastor de Fílida*, Elisa representa una dama enamorada del pastor Mendino. Bajo este nombre pastoril se oculta a don Enrique de Mendoza (Mayans), pero nada sabemos de la posible identidad ni del padre ni del amigo de la familia de la difunta, el cual recita la elegía, Sileno y Alfesibeo, ricos (y viejo uno y de edad

madura el otro) rabadanes de la ribera del Tajo, que deben representar hombres principales de las generaciones de don Íñigo y de don Diego. No obstante, conviene recordar también que, más allá de la anécdota biográfica, Elisa es una dama fingida y que su descripción tanto física como psicológica sigue fielmente las convenciones de la tradición retórica y poética petrarquista, aún vigente en esa época. No menos importante es considerar toda la tradición cultural a que se alude con el nombre de Elisa, desde Virgilio hasta Gálvez de Montalvo, pasando por Garcilaso¹¹.

Esta elegía es una serie de cincuenta tercetos encadenados, culminada por un cuarteto. Los tercetos están enlazados por consonancia del verso central de cada terceto con el primero y el tercero del siguiente, según la fórmula ABA BCB CDC, etc. El cuarteto final se forma al añadir un verso que recoge la rima central del último terceto, el cual se concluye como epitafio.

La teoría literaria que estaba vigente en el siglo XVI enseñaba que existen tres géneros de discurso: judicial, deliberativo y demostrativo. El judicial, que trata de asuntos pasados, es el discurso que se usaba en las causas jurídicas para acusar o defender a un procesado, es decir, aquel al que se recurre cuando se trata de probar o refutar un hecho. El deliberativo, que trata de asuntos futuros, es el que se usaba en las causas legislativas por el senado, o sea, aquel que se usa cuando se trata de determinar si un hecho o un curso de acción va a ser conveniente, beneficioso o lo contrario. Finalmente el demostrativo, que trata de asuntos presentes, se usaba para alabar o vituperar a una persona, una acción o un objeto, y consecuentemente era el género más afín a la poesía (Kennedy). Tratándose de una celebración que conmemora el recuerdo de un difunto, y por tanto de un encomio, es obvio que nuestra elegía pertenece a este último género discursivo¹². Según esta misma teoría literaria, el discurso, a su vez, está dividido en tres partes fundamentales: (1) la disposición (*dispositio*), que considera las partes en las que hemos de dividir el caso que estamos exponiendo, y la organización y orden de esas partes en sí mismas y en relación al todo; (2) la invención (*inventio*), que considera los lugares de donde se han de extraer los argumentos; y finalmente (3) la elocución (*elocutio*), que considera la selección léxica y, en general, los recursos estilísticos que se han de usar para adornar, embellecer, y para hacer más efectivo, si cabe, el propósito último del mensaje.

La disposición (Ratio dispositio)

En general, los tratados retóricos del siglo XVI decían que el discurso debía dividirse en tres partes: exordio (*exordium*), narración

(*narratio*) y conclusión (*peroratio*). El exordio, o introducción, es la parte inicial; su función primordial es alertar a la audiencia sobre el contenido del mensaje, donde se debe preparar el estado de ánimo de los oyentes para recibir el mensaje con beneplácito. Esta elegía consiste en una exhortación de los congregados al llanto, preparando el tono patético del mensaje. La narración es, básicamente, la exposición de los hechos de que se trata. Se compone de la oración funeral, en la que los participantes expresan dolor por la defunción de Elisa (*lamentatio*) y profieren una serie de alabanzas en su recuerdo (*laudatio*), y de la consolatoria, en la que se expresa un mensaje cristiano de redención que ofrece esperanza a los congregados. Finalmente, la última parte es la conclusión, donde se refuerza el mensaje propio del discurso. En nuestro caso consiste en una invitación a emular las virtudes de Elisa y perpetuar así su fama en los tiempos venideros. Debemos notar, además, la extraordinaria simetría y proporcionalidad de las partes en que Gálvez de Montalvo ha dividido el poema en su claro afán por seguir la preceptiva indicada por los tratadistas de su época. En líneas generales, la disposición de esta elegía se presenta de la siguiente manera:

Dispositio

| Partes: | Estrofas: | Contenido: |
|-----------------------|-----------|--|
| 1. <i>Exordium</i> | 1-8 | Exhortación al llanto de los congregados. |
| (<i>transitio</i>) | 9 | Las musas lloran. [Estrofa bisagra]. |
| 2. <i>Narratio</i> | | |
| a.) <i>Lamentatio</i> | 10-18 | Los congregados expresan dolor por la pérdida de Elisa. |
| (<i>transitio</i>) | 19 | La misma tumba llora con las musas. [Estrofa bisagra]. |
| b.) <i>Laudatio</i> | 20-29 | Alabanzas en recuerdo de la difunta. |
| (<i>transitio</i>) | 30 | Las musas lloran por el dolor de la gran pérdida. [Estrofa bisagra]. |

| | | |
|-----------------------|-------|---|
| c.) <i>Consolatio</i> | 31-41 | La muerte significa para nuestra alma una liberación de las cadenas corporales. |
| (<i>transitio</i>) | 42 | Las musas cesan el llanto consoladas. [Estrofa bisagra]. |
| 3. <i>Peroratio</i> | 43-50 | Exhortación a los congregados a imitar las virtudes de Elisa y eternizar así su fama. |
| | 51 | Epitafio. |

Si observamos la colocación arquitectónica del apóstrofe a las musas, veremos que está dispuesto en las estrofas 1, 9, 19, 30 y 42, las cuales sirven de inicio y transición de las partes del poema. Vemos, además, que dicho apóstrofe está en los versos 3, 27, 57, 90 y 126, es decir, en el último verso de cada terceto y por lo tanto esos números son también múltiplos de tres. Ello indica, dejando aparte los tercetos transitorios, que el número de estrofas y de versos tiene un incremento progresivo de una (1) estrofa o tres (3) versos para cada parte hasta llegar a la conclusión, donde se reduce el número para igualarlo al exordio. La grandeza y proporción de las partes es la siguiente: exordio (8 estrofas o 24 versos), lamento (9/27), alabanza (10/30), consolación (11/33), conclusión (8/24) y el epitafio (1/4) como broche de oro. La arquitectura global sería a su vez: exordio (8/24), narración (30/90) y conclusión (8/24), más el epitafio. Vemos así la perfecta proporción y simetría de las partes, que difícilmente podemos entender como un resultado aleatorio, la cual refleja el espíritu renacentista de belleza.

Al presentar la disposición de las partes del poema y el contenido de cada terceto más en detalle, observaremos que el recurso por el que se alarga la duración de esta elegía no es otro que la amplificación, y dentro de ella la enumeración que, como su nombre indica, consiste en enumerar las unidades de un grupo, un recurso al servicio de la amplificación, conceptos técnicos prescritos desde antiguo para dar cuerpo a la narración (Artaza). Así, por ejemplo, en el exordio se cita a los congregados y después se pasa a enumerar quienes son. Veámoslo en conjunto:

1. *Exordium* 1-8 Exhortación al llanto de los congregados.
 (por *amplificatio* y *enumeratio*) gados.
 [estrofas] [los congregados son:]
1. Las nueve musas.
 2. Las virtudes personificadas:
 3. Beldad

4. Fortuna
5. Amor
6. Gracia
7. Prudencia
8. El mismo poeta.

9. Las musas continúan el llanto (transición).

2. *Narratio* 10-41

a) *Lamentatio* 10-18 Los congregados expresan dolor.

10. La difunta merece nuestro dolor y recuerdo: es la misma idea de merecimiento.
11. La voz del poeta canta su dolor.
12. Dolor general.
13. Las nueve musas se cubren de luto.
14. Los afligidos lamentan la pérdida de Elisa.
15. Los más duros de corazón también lamentan la pérdida de Elisa.
16. Todas las gentes lamentan esta pérdida.
17. El sol se oscurece de dolor [tópicos: la naturaleza se entristece].
18. La tierra también llora.
19. La misma piedra de la tumba llora con las musas (transición).

b) *Laudatio* 20-29 Alabanza a la difunta

20. A la tumba que guarda sus cenizas [tópicos: elogios superlativos].
21. A la memoria de la difunta y al dolor de los vivos.
22. A la belleza corporal de Elisa: ojos, semblante y compostura.
23. A sus manos, su rostro, boca, cuello, frente y cabellos.
24. A la belleza misma [tópico: *ubi sunt*].
25. A la naturaleza (la tierra, el mar y el sol) que custodia las cenizas.
26. A la fama de Elisa, que campea desde lo más alto a lo más hondo.
27. Al aprecio de Elisa, más valiosa que todas las riquezas humanas.
28. A la belleza de Elisa, ante la cual la naturaleza se humilla.
29. A la bondad y excelencia de Elisa, cuyo sepulcro guarda.

30. Las musas lloran el dolor (transición).

c) *Consolatio* 31-41 Consuelo para los congregados.

31. Todos sufrimos el dolor de la pérdida de Elisa.

32. Entre todos, el padre es quien más sufre.

33. La razón acude en socorro del dolor y nos enseña que:

34. Elisa está ahora libre del dolor y temor humanos

35. y es amada en el Cielo tanto como lo era en la Tierra.

36. Es humano sufrir la pérdida de un ser querido, [tópicos consolatorios: expresiones de fe].

37. pero Dios nos ha dado juicio para darnos cuenta de que

38. el haberla tenido entre nosotros es causa de nuestra felicidad.

39. Con la muerte corporal Elisa ha ganado una mejor vida,

40. lo cual debe consolar nuestro dolor,

41. y así su padre debe reconocerlo públicamente.

42. Las musas dejan de llorar consoladas por la razón (transición).

3. *PERORATIO* 43-50 Exhortación a los congregados a imitar las virtudes de Elisa y eternizar así su fama.

43. Resolución consolatoria: hagamos lo que está en nuestras manos, que es rezar y honrar a la difunta.

44-5. Reúnanse todos los parientes para eternizar la memoria de la difunta.

46-7. De este modo, la fama de Elisa no se verá perturbada ni siquiera por los agentes del cambio: el Tiempo y la Fortuna.

48. Añádase la grandeza paterna a las glorias de la estirpe.

49-50. El poeta atestigua que aunque se agote la materia, nunca se agotará la voluntad de alabar a la difunta entre las gentes de linaje noble como el suyo.

51. Epitafio: aquí yace Elisa, la más excelente de las criaturas por su hermosura y por su bondad.

El efecto psicológico que se consigue con el empleo y organización de todos estos elementos es evidente. El poeta nos lleva desde el lamento-alabanza por la difunta al consuelo de los congregados: la pérdida de Elisa no será en vano si hacemos de su virtud un ejemplo

de imitación. Aunque el consuelo va dirigido principalmente al padre, también participan de él los demás. Cuanto más hiperbólica sea la alabanza, más hiperbólico será el lamento y, en consecuencia, mayor efecto catártico tendrá el consuelo, el cual cambia el tono triste de la elegía desde lo negativo (el dolor y la desesperación por la muerte de Elisa) hacia lo positivo (el triunfo de la gloria y de la fama sobre la muerte).

La invención (Ratio inventio)

Para comprender el problema de las fuentes de argumentación para la invención de la alabanza de Elisa, la *inventio* de esta elegía, debemos recordar a los tres grandes autores clásicos que nutrieron los renacimientos europeos. Aristóteles en su *Retórica* recomendó extraer los argumentos para la invención de la alabanza de una persona (que es la causa finita que nos ocupa) de dos lugares: de los hechos memorables de dicha persona y de sus virtudes (1366a/b; 1416b). Más tarde, Cicerón, prestando más atención a este segundo aspecto, añadiría a lo expuesto por Aristóteles una clasificación de las virtudes susceptibles de alabanza. Éstas serán, en primer lugar, aspectos circunstanciales de la persona, tales como la riqueza, el linaje, la honra, la gloria y la influencia; en segundo lugar, serán aspectos corporales, tales como la belleza; y, en tercer lugar, serán aspectos anímicos, tales como las cualidades del carácter y de la inteligencia: los conocimientos de las artes y las ciencias¹³. Por último, Quintiliano, sin duda el tratadista entre los antiguos de mayor influencia en la tradición retórica española del siglo XVI, recogió lo establecido por Aristóteles y Cicerón e introdujo una nueva variante: la edad. Deben diferenciarse las distintas edades de la persona (infancia, madurez y vejez) en la composición de una alabanza, nos dice Quintiliano, puesto que es un factor importante a considerar. El elogio a una persona debe tener en cuenta las distintas virtudes, consideradas en función de la edad de la persona que alabamos.¹⁴ Quintiliano, además, recoge en su tratado los mismos ejercicios escolares que encontramos en los manuales de Teón, Hermógenes y Aftonio (Johnson).

Una lectura atenta de nuestra elegía nos llevará a la conclusión de que Luis Gálvez de Montalvo, de una manera hiperbólica (un recurso tópico de la elegía del que hablaremos más adelante), presenta el argumento de la siguiente manera: Elisa es merecedora de nuestro elogio por sus grandes virtudes: por su linaje (circunstancial), por su belleza (corporal), y por su bondad, amor, gracia y prudencia (ánimicas). Todas estas virtudes son, además, propias de la edad juvenil. Tratándose de una dama joven, probablemente la hija de un duque,

cabría esperar precisamente que el poeta alabara su belleza y sus virtudes femeninas de acuerdo con la concepción sociológica de la feminidad de la época, y no que alabara los hechos heroicos y singulares, como cabría esperarse de un elogio a un héroe masculino.

Entre los tópicos funerales elegíacos de la *inventio* encontramos, en la alabanza, el elogio superlativo o tópico de lo indecible (Curtius), que consiste en magnificar y ensalzar a la difunta: la belleza de Elisa y ella misma como ejemplo de virtud. En el lamento encontramos el tópico del "*ubi sunt*", que consiste en una exclamación y expresión de tristeza por algo perdido¹⁵, y también hallamos el desfiguramiento (*cf.* nota 17) y la pérdida de orden en el mundo: la naturaleza se entristece y toda la comunidad se pone de luto. Finalmente, encontramos expresiones de fe y de inmortalidad en el consuelo: su alma está libre del cuerpo y goza allá en el cielo más que acá en la tierra.

Vemos de nuevo cómo Gálvez de Montalvo está siguiendo fielmente la tradición del género y la preceptiva retórica indicada por los tratadistas de su época.

La elocución (Ratio elocutio)

Los principales tópicos funerales de la elocución son el apóstrofe y la hipérbole, pero no podrán faltar otros recursos estilísticos típicos de toda elocución, como son el epíteto y la metáfora. El apóstrofe consiste en una interpelación o evocación a alguien o algo; en nuestro caso se interpela a las musas. Es un recurso de estilo sublime que concede solemnidad al discurso, y uno de los elementos responsables de que se haya considerado la elegía un género de estilo medio. Está orientado a aumentar la complicitad emocional de la audiencia con el hecho mismo de que se trata: si el ceremoniante invita a llorar a los seres superiores, ¿cómo no ha de llorar el resto de los congregados? Es importante notar, como dijimos más arriba, que Gálvez de Montalvo usa de este recurso estilístico para iniciar el poema y para señalar la división de las partes. Lo emplea cinco veces en su elegía: al iniciar el exordio en la estrofa primera, al iniciar y concluir la lamentación en las estrofas novena y decimo nona, al iniciar la consolación en la estrofa trigésima (lamentación, alabanza y consolación son las partes de la narración), y finalmente al iniciar la conclusión en la estrofa cuadragésima segunda.

La hipérbole consiste en una exageración desmesurada de alguna circunstancia. Es un elemento tópico del discurso epidíctico desde la *Retórica a Alejandro* del pseudo-Aristóteles¹⁶, y por lo tanto un recurso tópico de la elegía. Nuestro poema está exagerado en todas sus partes: en el exordio se anima al llanto no sólo a todos los congregados, sino

también a las musas e incluso a las mismas virtudes personificadas, que la propia difunta encarnaba. En el lamento se nos describe un dolor general de todos los presentes, pero también de los seres inanimados, ya que la naturaleza, el sol y la tierra y hasta la misma tumba se lamentan. En la conclusión se proclama que la difunta Elisa es la más excelente de todas las criaturas habidas y por haber, cuya fama brillará eternamente¹⁷.

El epíteto es un recurso de estilo sublime que concede belleza al discurso. Está usado estratégicamente para recargar la intensidad emotiva de cada circunstancia, para dar color a cada gesto, a cada momento, a cada detalle, resultando un cuadro de extraordinario patetismo y singular belleza. Así, por ejemplo, observaremos pinceladas de tristeza funeral en la circunstancia ceremonial (cruel, acerba, dura, cruda muerte, mortal tristeza), en el gesto de los participantes (dolor funesto, cansada voz, dolorido gesto), en su atuendo (negra veste), en el lugar de reunión y luminosidad del día (oscuro, negro, reverente y pío encerramiento, fría piedra, eclipsado sol, serena lumbre), en el tiempo y estación (áspero y seco invierno), y, por supuesto, en el tono de la celebración (amargo llanto, afligido lloro, doliente canto, triste son, etc.). Todo ello contrasta con la alegría de la agradable imagen de la ceremoniada Elisa (serenos ojos, gentil semblante, bellísimos miembros, blanca mano, ebúrneo cuello, rostro cristalino, etc.).

La metáfora es la traslación del significado de un elemento a otro que propiamente no le corresponde. Observaremos algunas metáforas típicas del petrarquismo (*v.g.* frente de nieve, trenzas de oro, etc.), modelo estilístico todavía vigente, pero conviene sobre todo comentar la metáfora funeral “poca tierra” que encontramos en el verso 58. Es una metáfora que significa “cenizas” en virtud de una metonimia que toma el efecto por su causa: las cenizas son el resultado de la cremación de un difunto. Los humanistas sabían muy bien que los antiguos quemaban los cuerpos muertos de sus familiares, a diferencia de los cristianos, y que depositaban las cenizas en una urna. Este tópico de la poesía fúnebre romana se introdujo en la lírica renacentista por imitación de los poetas latinos. La metáfora tiene un claro valor epítáfico, que se fue cristianizando con el tiempo, y se encuentra en toda la poesía mortuoria del Siglo de Oro, desde Garcilaso a Cervantes y Lope de Vega. Gálvez de Montalvo la usa dos veces e insiste en la idea mediante sinonimias de las cenizas (tierra, terreno) y de la urna (piedra, pira, canto), todas ellas amplificadas con epítetos. En realidad, el poeta está pintando un concepto paradójico con imágenes: cómo tanta belleza, tanta grandeza, se contiene en unas cenizas, en tan “poca tierra” (ver los ejemplos y comentarios de la nota 14 del texto).

En definitiva, los recursos elocutivos para la ampliación de una

alabanza usados en esta elegía quedarían resumidos en el siguiente cuadro:

Elocutio: amplificatio orationis

| | |
|---------------------------|-------------|
| a) Conceptuales | b) Verbales |
| Apóstrofe | Metáfora |
| Descripción de la persona | Hipérbole |
| Comparación | Epíteto |

Conclusiones

Por el análisis textual sabemos que los textos más asequibles que manejamos son textos corruptos, y por eso deben leerse con cautela. Ello es prueba de que una edición crítica de la novela *El pastor de Fílida* se hace ahora más imperiosa para disponer de un texto fiable. Por el análisis estilístico sabemos que Montalvo está siguiendo directrices de la tradición clásica que lo identifican plenamente con el espíritu renacentista: la simetría y proporción de las partes, la imitación de los autores antiguos y modernos elegidos (Virgilio, Sannazaro y Garcilaso), el metro italianizante y los recursos estilísticos que usa. Por ello mismo también, inducimos que esta elegía debe haber estado compuesta mucho antes de la publicación del libro, puesto que el poeta está usando modelos estilísticos que ya no están tan vigentes en 1582, y que es, por así decirlo, más renacentista que manierista.

Nuestra edición

En esta edición he optado por la modernización ortográfica del texto respetando algunos aspectos peculiares del mismo. Las modificaciones ortográficas son las siguientes: los grupos vocálicos y consonánticos u/v, b/v, i/j, y/i, x/j, ss/s, ff/f, ç/z, z/c, q/c se someten al criterio de las normas en uso. La 'h' se añade o suprime según las normas ortográficas actuales. Se regularizan también ciertas grafías latinizantes del tipo *subtil/sutil, captivo/cautivo*, etc., como las de tipo *illustre/ilustre*, etc.; del mismo modo las de naturaleza ornamental como son *sepulchro/sepulcro, choro/coro* etc.; así mismo se ha eliminado la duplicación gráfica de la vocal en casos como *vees/ves*, etc.; se han modernizado también las contracciones de la preposición *de* más demostrativo o pronombre (*desta, dél*, etc.), excepto en algunos casos peculiares (*desto, dello*) por razones de versificación. No obstante, se ha mantenido el pronombre enclítico (*bañalde*). En el texto de Madrid 1582 se da en ocasiones la elisión vocálica por aglutinación (*quel, ques*, etc.), o por sustitución por apóstrofo; en ambos casos se ha reemplazado la vocal. De igual modo

se ha reemplazado la 'O' exclamación por 'Oh', y también 'ay' adverbio por 'ahí'. De todos estos cambios en la grafía no dejo constancia en el texto ni en las notas. Sin embargo, conservo la grafía original del texto de Madrid 1582 en las notas. Finalmente, las siglas usadas corresponden a las siguientes ediciones:

- M: Madrid 1582.
- L: Lisboa 1589.
- Md: Madrid 1590.
- Ma: Madrid 1600.
- B: Barcelona 1613.
- MY: Antonio Mayans, Valencia 1792.

ELEGÍA A ELISA

Alfesibeo.

- 1 Pues el süave estilo¹ y dulce canto
 perdió la causa en testimonio desto
 comenzad, Musas,² vuestro amargo llanto.³

¹(E, 1) estilo] sentido Ma, B, MY. Esta variante que se originó en la edición de Madrid 1600 está muy propagada en los textos contemporáneos que manejamos, debido a que Antonio Mayans la recogió en el suyo. En Santillana y en otros autores del siglo XV el vocablo “estilo” vale “práctica, ejercicio o costumbre”. Lapesa trae algunos ejemplos usados por Mena, Gómez Manrique y Suárez de Figueroa que ilustran este caso (Lapesa 112, n. 35). En este primer terceto Gálvez de Montalvo advierte la transición necesaria que hace del estilo humilde de la égloga, ya que la elegía está inserta en su novela pastoril, a otro más elevado (medio) elegíaco. Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* (1606) le atribuye al género elegíaco el estilo medio: “El que verso elegíaco escriviere / deve considerar que la grandeza / trágica ni la cómica requiere. / Siga un medio entre ambas...” (68-69). Notemos, además, que el verso cuenta con una sílaba de menos, por lo que hacemos diéresis: süave. Suave es una voz culta del latín (*suavis*), que puede tener tres sílabas, poco común en la Edad Media pero frecuente en los clásicos (*Cor.*). Encontramos otros ejemplos en la poesía de Fray Luis de León (Blecua 1990, 500).

²Las nueve musas eran las deidades mitológicas protectoras de la poesía, música y artes liberales. Habitaban en el monte Parnaso (o Helicón) presididas por el dios Apolo. Se las pintaba a cada una con un instrumento musical en la mano y una guirnalda de laurel en la cabeza. Fernando de Herrera las explica así a los contemporáneos en sus *Anotaciones* (1580): “Júpiter, padre de todas las cosas, engendró de Nemosine, que es la memoria y el conocimiento de sí, a las Musas, que significan los conceptos de la mente, contempladores de las cosas eternas; los cuales sólo se pueden percibir con el entendimiento. Fíngenlas hermanas por estar menesterosas las unas de las otras. Y quieren que sean nueve, cuyos nombres son: Clío, que es gloria [musa de la Historia]; Talía, de verdecer, porque florece mucho [musa de la Comedia]; Euterpe, que significa jocunda y deleitable [musa de la Poesía lírica]; Melpomene, de cantar [musa de la Tragedia]; Tersícore, de deleitar coros y danzas [musa de la Danza]; Erato, que significa amable [musa de la Poesía amatoria]; Polinía, llamada así de la multitud de los himnos y alabanzas [musa de la Música]; Uranía, que es el cielo [musa de la Astronomía]; y Calíope, de la suavidad y dulzura del canto [musa de la Poesía épica] (*Anotaciones* 423-24).

³El comienzo de esta elegía está tomado de la “Prosa undécima” de la *Arcadia* de Sannazaro, como ya había puesto de manifiesto Joseph G. Fucilla (36). Los versos de la *Arcadia* leen así: “Poi che ’l soave stile e ’l dolce canto / sperar non lice più per questo bosco; / ricominciate, Muse, il vostro canto.” Por otra parte, la invocación a las musas no es del todo infrecuente como motivo de

- 2 Presentes sean al dolor funesto
Beldad, Fortuna, Amor, Gracia y Prudencia
en veste⁴ negra y dolorido gesto.
- 3 Llore Beldad la sin igual violencia
de la muerte cruel, acerba y dura,
de quien le daba vida y excelencia.
- 4 Fortuna⁵ ofrezca suma desventura, 10
pues quien la pudo dar al mundo buena
guarda su luz en esta pira oscura.
- 5 Amor derrame en abundante vena
su sentimiento, pues la cruda muerte
a fin eterno su poder condena.
- 6 La Gracia, viuda de mezquina suerte,
pues la fuente perdió de do manaba
la de sus ojos crezca en mal tan fuerte.
- 7 Prudencia llore su deidad, esclava⁶
de la Parca cruel, pues juntamente 20
con las demás su breve curso acaba.

inicio elegíaco desde el Renacimiento: la elegía de Santillana por la defunción de don Enrique de Villena menciona a las nueve musas en un elogio, si bien son muy diferentes y no tienen relación ninguna (cf. López de Mendoza 30). El motivo se encuentra también en la Égloga III de Garcilaso: “Apolo y las hermanas todas nueve / me darán ocio y lengua con que hable”. Gálvez de Montalvo usa este apóstrofe a las musas con valor partitivo (cf. *supra* en el estudio estilístico) y Lope de Vega lo hará también con ciertas variaciones en su elegía a la muerte de Baltasar Elisio Mendilla, inserta en su *Filomena*: “Venid, musas, venid al triste llanto”, que repite cinco veces (Vega Carpio 357-65).

⁴veste: atuendo, vestido.

⁵No se trata aquí de la diosa Fortuna, sino de la personificación (y por eso en mayúscula) de la fortuna, uno de los once atributos externos o circunstancias de la persona preceptuados por Cicerón (*De Inv.* 1. 24 ss.). Aristóteles había prescrito que los lugares de donde pueden extraerse elementos para la alabanza de un difunto eran: los hechos memorables y las virtudes (*Rhet.* 1366a/b y 1416b). Tratándose de una mujer difunta, y no de un varón, no le pareció adecuado a Gálvez de Montalvo el primero, de acuerdo con la expectativa y norma social de su tiempo. Cicerón (*Part. Orat.* 23. 78-82) y luego Quintiliano (*Inst. Orat.* 3.7. 12-18) incluyeron estos lugares aristotélicos en su preceptiva y clasificaron las virtudes humanas según se muestran en aspectos externos, corporales y anímicos; y así las representa nuestro poeta personificadas: Fortuna (virtud circunstancial), Beldad (virtud corporal), y Amor, Gracia y Prudencia (virtudes anímicas).

⁶(E, 2) Prudencia llore su deidad esclava] ya que Prudencia quiso ser esclava L. En su ánimo de eliminar las alusiones mitológicas y paganas, el editor de Lisboa introduce variantes que modifican y oscurecen el sentido del texto,

- 8 Y todos ellos mi cantar doliente
acompañen con lágrimas, en tanto
que diere luz al mundo el rojo Oriente.
- 9 Sin igual es la causa del quebranto,
débelo ser también el⁷ sentimiento;
proseguid, Musas, vuestro amargo llanto.
- 10 Yace a la sombra deste encerramiento
oscuro y negro, reverente y pío
la misma Idea⁸ de merecimiento. 30
- 11 Mi voz cansada en monte, en valle, en río,
Elisa, Elisa en triste son resuena
y acoge el cielo el tierno acento mío.
- 12 General es la pérdida y la pena,
general es el afligido lloro,
general la sentencia que condena.
- 13 En lo más alto del Castalio coro⁹
las nueve hermanas con estrecho luto
cubren la luz de sus cabellos de oro.
- 14 Allánanse a pagar este tributo 40
los que en mil lastimosas ocasiones
han conservado siempre el rostro enjuto.

como ocurre en este caso. De las tres Parcas de la mitología griega, una (Cloto) giraba el huso y estiraba el hilo de la vida humana, otra (Láquesis) lo media y la tercera (Átropo) lo cortaba. La Parca cruel es la tercera (*Iliada* 24. 49), que acaba con la vida humana. El sentido del terceto es que Prudencia ha perdido el sujeto y razón de su existencia, que es la difunta Elisa, su mejor baluarte, quedando por ello su vacía existencia en manos de la muerte.
⁷(E, 3) el] en L, MY.

⁸Lo expresa aquí Gálvez de Montalvo en sentido platónico como "esencia" de la noción de merecimiento. Fernando de Herrera anotaba este concepto a sus contemporáneos de la siguiente manera: "Idea es la forma, figura y representación primera de las cosas, que es parecer de todo lo semejante. Dicen los platónicos que consiste en la mente, y llaman Idea la forma ejemplar e inteligible. Porque Platón puso unas universales especies de todas las cosas singulares, que llamó Ideas; éstas quiso que fuesen eternos ejemplares de todas aquellas cosas que naturalmente se hacen o se forman artificiosamente. Éstas tiene Dios que son las perfectas noticias de las cosas, en sí y en su sabiduría desde su eternidad, de donde procreó todas las formas de las cosas sensibles" (*Anotaciones* 366).

⁹*Castalio*: se le llama Castalia a un famoso manantial y fuente que corría por el Monte Parnaso, sagrado para Apolo y para las musas, a quienes por esta razón se les llamaba Castálides, de donde proviene esta alusión (Ovidio, *Metam.*3.14). Gálvez de Montalvo pinta en esta figura el conjunto (coro) de las nueve musas ocultando sus rubios cabellos bajo una mantilla negra, mostrando luto.

- 15 Dólopes¹⁰ fieros, duros Mirmidones,¹¹
 los soldados de Ulises inclementes
 ablandarán aquí sus corazones.¹²
- 16 No es maravilla que unas y otras gentes
 tomen el triste oficio por costumbre
 haciendo ahora de sus ojos fuentes.
- 17 Que el sol, subido en la más alta cumbre,
 envuelto en nubes de mortal tristeza, 50
 tiene eclipsada su serena lumbre.
- 18 Y el fértil suelo, lleno de aspereza
 de seco invierno, con esteril manto
 llora también la celestial¹³ belleza.
- 19 Y que llore o no llore el duro canto,
 que sus miembros bellísimos encierra,
 bañalde, ¡oh Musas!, con amargo llanto.
- 20 Fría piedra, estrecha pira, poca tierra¹⁴
 que encerráis juntamente¹⁵ cuanta gloria
 de vuestras almas el dolor destierra.¹⁶ 60

¹⁰(E, 4) Dolopes] De golpes L. Los dólopes fueron habitantes del reino de Peleo en los tiempos heroicos de la mitología griega, dominados después por Tesalia. Un ejército de dólopes combatió en Troya (Homero, *Iliada* 9. 484, 11.302, 15.525, 555; Virgilio, *Eneida* 2.7, 29, 415, 785). También están mencionados en Ovidio (*Metam.* 12.364).

¹¹(E, 5) Mirmidones] mil millones L. En la mitología griega, Mirmidones son los habitantes que repoblaron la isla de *Aegida* tras la devastación de la plaga que la despobló. Estos habitantes eran hormigas (*myrmetes*) convertidas en seres humanos por Zeus (Homero, *Iliada* 1.180, 328; 2.684; 7.126; 9.185, 652; 11.797; *Odisea*, 3.188; 4.9; 11.495; Virgilio, *Eneida* 2.7, 252, 785; 11.403; Ovidio, *Metam.* 7.654).

¹²La fuente de este terceto está probablemente tomada del libro 2 de la *Eneida* de Virgilio, en el cual Eneas, con gran dolor, narra el relato de la destrucción de Troya: "Myrmidunum Dolopumue aut duri miles Ulixi / temperet a lacrimis?" (*Eneida* 2.7). La traducción de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555) lee: "¿Cuál mirmidón, cuál dólope o soldado / de Ulises tal diría no lastimado?" Estas dos variantes (dólopes y mirmidones) son claro indicio de la incultura clásica del editor de la edición de Lisboa.

¹³(E, 6) celestial] singular L.

¹⁴Notemos, en primer lugar, que este verso tiene doce sílabas a pesar de la sinalefa. *Poca tierra* es metáfora por "cenizas", construida de una metonimia que toma el efecto por su causa (cuerpo muerto, cremación, cenizas). Los humanistas conocían muy bien que era costumbre entre los antiguos quemar los cuerpos muertos de sus familiares y depositar las cenizas en una urna que a su vez se depositaba en el sepulcro. Los cristianos, sin embargo, no quemaban a los suyos. Por esta razón, aquéllos hablaban de cenizas en su poesía y de urnas en que se contenían, tópico fúnebre que se introdujo en la

- 21 De la muerte cruel fue la victoria,
vuestros son los rarísimos despojos,
nuestro será el dolor y la memoria.
- 22 La clara luz de los serenos ojos,
el semblante gentil, el aire dino
de producir y refrenar antojos.
- 23 La blanca mano, el rostro cristalino,
la boca de rubín, ebúrneo cuello,
frente de nieve, trenzas de oro fino.¹⁷

lirica renacentista por *imitatio* de los poetas latinos. En el primer verso del epitafio de nuestra elegía se observa más claramente el valor epitáfico de la metáfora, ahora cristianizado puesto que el cuerpo se está descomponiendo: "Aquí se hace tierra...". Garcilaso, en el soneto XXV, dice: "En poco espacio yacen mis amores" y la lírica posterior insistirá repetidamente. En tiempos de Lope el proceso de "cristianización" está completo, como vemos en estos versos de su elegía en la muerte de Baltasar Elisio Mendilla: "La terrestre materia se corrompe / con la separación del alma ausente..." (Vega Carpio 859). Más famosa es la sentencia cristiana: "Polvo eres, y en polvo te convertirás". Gálvez Montalvo usa esta sentenciosa metáfora (*poca tierra*) dos veces en este poema, e insiste en el vocablo y en la idea mediante sinonimias de las cenizas (tierra, terreno) y de la urna (piedra, pira, canto), todas ellas amplificadas con epítetos. En realidad Gálvez Montalvo está tratando de pintar un concepto paradójico con imágenes: cómo tanta belleza, tanta grandeza, se contiene en unas cenizas, en tan *poca tierra*. Esta metáfora hizo también cierta fortuna en la lírica fúnebre manierista y barroca. Compárese, por ejemplo, con los siguientes versos en epitafios de Lope de Vega: "Epitafio de Filipo II, el Prudente. / Aquí, en breve tierra, yace / (si es tierra quien alma fue) / un rey en quien no se ve / lo que la tierra deshace". "Del Emperador Ferdinando. / Un monarca tan fecundo / cabe en tan breve lugar..." (Vega Carpio 244, 246). Y de Cervantes: "aquí en pequeño espacio veis se encierra / nuestro claro lucero de occidente..." (1167). Así mismo, en un soneto de Luis Francisco Calderón dedicado a Cervantes en los preliminares de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se dice "En este, ¡oh caminante!, mármol breve, / urna funesta, si no excelsa pira, / cenizas de un ingenio santas mira, / que olvido y tiempo a despreciar se atreve . . .".

¹⁵(E, 7) juntamente] juntamente L.

¹⁶(E, 8) de nuestras almas el dolor destierra] quanta beldad alumbraba nuestra sierra L.

¹⁷*boca de rubín*: labios rojizos (*Aut.*: robín: "Lo mismo que orín o herrumbre en los metales. Algunos dicen rubín, arreglándose más al origen del latino *rubigo*"); *ebúrneo cuello*: cuello de marfil, es decir, blanco. En esta estrofa están condensados los tópicos del retrato petrarquista, si bien está invertido el orden descriptivo: de abajo arriba en lugar de lo contrario.

- 24 Beldad que puso a la beldad el sello, 70
 ¿dónde está, pira obscura, piedra fría,
 tu poca tierra? Danos cuenta dello.¹⁸
- 25 Tierra dichosa en cuanto el cielo cría,
 dichosa¹⁹ en cuanto tú, Neptuno,²⁰ bañas
 y en cuanto mira el portador del día.
- 26 De Atlante²¹ en las altísimas montañas,
 en lo hondo del Gange²² sola suenes
 y bañen venas de oro sus entrañas.
- 27 Que las perlas y el oro no son bienes 80
 que con gran parte deban igualarse
 a la menor que en tu custodia tienes.
- 28 Montes y mares vengan a humillarse
 a ti, pira, a ti, piedra, a ti, terreno,²³
 en quien tanta beldad quiso encerrarse.

¹⁸Esta pregunta retórica del *ubi sunt* (“¿dónde están?” o “¿qué se hicieron?”) es un lugar común de la literatura mortuoria con antecedentes que alcanzan a la literatura helénica e incluso a la bíblica. La impotencia humana frente a la muerte, y su consecuencia, la lección de la igualdad de todos ante ella son temas bien traídos y llevados de la literatura elegíaca. Usan el *ubi sunt* a la hermosura antes que Montalvo: Garcilaso en su *Égloga I* (“¿Dó están aquellos claros ojos?”), Luis de Camoens en su *Égloga IV* (“Ond’estao os cabellos delicados / que so vento espalhados...”), y el bachiller Sebastián Fernández, autor de la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547), pone en boca del personaje Filomena estos suspiros: “¡Oh, mi Policiano e mi descanso! ¿Dónde está la lindeza de tu hermoso rostro?” (Villoslada 91).

¹⁹(E, 9) dichosa] dichoso MY.

²⁰Neptuno es el dios de los mares y de las aguas (cf. Ovid. *Metam.*).

²¹Atlante (o Atlas) es el dios que sostiene la esfera celeste a sus espaldas, o en otras palabras, es la montaña más alta que impide que el cielo se precipite sobre la tierra (Ovid. *Metam.* 2.296).

²²Gange es el río Ganges, que nace en el Himalaya. Este río es descrito por los cosmógrafos antiguos como el más grande de todos los ríos de la Tierra, y en consecuencia como el más profundo y caudaloso también (Broc). Pomponio Mela lo describe de esta manera: “Ganges [...] fit omnium maximus et alicubi latius, qua angustissime fluit decem milia passuum patens, in septem ora dispergitur” (Mela 86). La grandeza y magnitud del Ganges fue un lugar común de la poesía del Siglo de Oro, como se aprecia también en otros autores: Cervantes lo usa en un poema inserto en su novela ejemplar *La gitanilla*: Al par del Tajo dorado, / y por Preciosapreciado / más que el Ganges caudaloso, / dices la buena ventura . . .” En esta hipérbole curiosa Montalvo señala los puntos más altos y más profundos de la Tierra como los límites de la fama de Elisa.

²³E, 10) terreno] Tirreno MY. Es una clara errata de Antonio Mayans, pues se refiere el poeta a las cenizas de la difunta por sinonimia al punto donde está

- 36 Nadie, pastor, se espantará que oprima
vuestro sentido tan pesada carga
y ese dolor que en general lastima.
- 37 Pero por eso os dio con mano larga
juicio²⁸ el cielo, con que la victoria 110
dulce gocéis de la contienda amarga.
- 38 Y cuando os diere asalto la memoria,
de la ocasión de vuestro bien pasado
volvedla luego a su presente gloria.
- 39 Yo sé que su provecho ponderado
con vuestro daño, ya que²⁹ no os le quite,
comportable hará vuestro cuidado.
- 40 En el dolor que la razón permite,
si no tomáis por vuestra su ganancia,
pérdida fue, que no tendrá³⁰ desquite. 120
- 41 En público lugar, en sola estancia
el tiempo aplicaréis con celo santo
a consideración tan de importancia.
- 42 Y después que digáis al mundo cuanto
supierdes³¹ de dolor y de consuelo,
dejen las Musas el amargo llanto.
- 43 Suba el incienso al cristalino cielo;
los versos píos,³² las ofrendas santas
hinchán de honor y de socorro el suelo.
- 44 Júntense³³ ahora en esta pira cuantas 130
nobles, piadosas y diversas gentes
hoy tienes a la sombra de tus plantas.
- 45 Cercanos deudos, próximos parientes,
que desto fuiste tan enriquecida
como de esotros³⁴ bienes excelentes.
- 46 Y junta la progenie esclarecida,
templos se hagan a tu nombre ilustre
que pueda Fama³⁵ eternizar tu³⁶ vida.

²⁸Notemos que el verso cuenta con una sílaba de menos, por lo que hacemos diéresis: juicio. Es voz semiculta que proviene del latín *judicium*, y puede conservar tres sílabas (*Cor.*).

²⁹(E, 13) ya que] y aunque Ma, B, MY [variante que proviene de una abreviatura].

³⁰(E, 14) tendrá] terná Ma, B, MY.

³¹(E, 15) supierdes] supiéredes B.

³²(E, 16) píos] pios a Ma, B, MY.

³³(E, 17) Júntense] Júntanse L.

³⁴(E, 18) essotros] otros Ma, B, MY.

³⁵La diosa Fama es la única capaz de inmortalizar a los mortales (*cf.* Ovid. *Metam.* 9.137).

- 47 De siglo en siglo irán, de lustro³⁷ en lustre,
contigo allí mil ínclitos varones, 140
sin que Fortuna o Tiempo³⁸ los deslustre.
- 48 Y entre sus gloriosísimos blasones
otro se les añada por tu³⁹ parte
de tus virtudes y admirables dones.
- 49 Las venas cesarán de ingenio y arte,
mas no podrá jamás faltar, yo fío,
la voluntad perpetua de alabarte.
- 50 Los hombres con respeto y señorío
a tu nombre pondrán de templo en templo⁴⁰
mil epitafios, y primero el mío: 150
- 51 *Aquí se hace tierra, aquí contemplo
la más perfecta y singular criatura
que fue en su muerte de bondad ejemplo,
siendo en su vida sol⁴¹ de hermosura.*

³⁶(E, 19) tu] su Ma, B, MY.

³⁷(E, 20) lustro] lustre L, Md, Ma, B, MY.

³⁸Fortuna y Tiempo, junto con Naturaleza, son los tópicos alegóricos pastoriles que expresan la mudanza del devenir.

³⁹(E, 21) tu] su Ma, B, MY. Blason significa lo mismo que honor y gloria por metonimia, al tomar la causa por su efecto, pues los blasones (escudos de armas de cada linaje) ilustran y dan estimación a quienes los traen, y así por blason se entiende el mismo honor. La estrofa es una alabanza al padre de Elisa, a quien va dirigida la consolación, por la gloria y honor personal que puede añadir a la de sus antepasados.

⁴⁰(E, 22) de templo en templo] de tiempo en tiempo MY. Error conjetural de Antonio Mayans, puesto que el poeta se refiere a los lugares donde se inscriben los epitafios de los hombres de señorío (en este caso de sus damas): las iglesias o los templos.

⁴¹(E, 23) sol] flor L.

Notas

¹"Elegy is one of the oldest poetical genres" (Ludwig 171). Así comienza este trabajo fundamental sobre la tradición elegíaca y el papel de la elegía neolatina en la creación vernácula europea. Por cuanto a la preceptiva y práctica se refiere, recordemos que Menandro (Menander Rhetor) dividió la composición de los discursos que tienen que ver con la muerte en tres clases: monodio, oración funeral y oración consolatoria. El monodio es un lamento con el propósito de causar lástima en la audiencia. La oración funeral contiene un lamento, pero pone énfasis en el encomio y su propósito es conmemorativo. La oración consolatoria también contiene un lamento, pero recurre a los tópicos filosóficos y religiosos de la consolación finalizando con una nota de esperanza (Race 86-117; Bennett).

²El primer documento con instrucciones para componer oraciones fúnebres data del siglo III de nuestra Era. Más tarde, durante los siglos IV y V las elegías de personas vivas fueron comunes. Después, tras la caída del Imperio Romano, la evolución de la tradición elegíaca tomó dos caminos diferentes: en el Este se preservó la tradición, en el Oeste los tratadistas se centraron en el aspecto técnico de escribir cartas (*ars dictamen*) o de escribir poesía (*ars poetriae*). A partir del siglo XIII, y en adelante, triunfaron las artes de predicación (*ars praedicandi*). Fue precisamente en éstas donde se elaborará preceptiva sobre la oración fúnebre, principalmente en Italia, pero también en Francia y en España. La orden religiosa de los Dominicos destacó sobre las demás en la composición de estas oraciones fúnebres, que consistían en la exposición de un verso bíblico. Los humanistas quinientistas, en cambio, optaron por rechazar el modelo escolástico propuesto por las artes de predicación y se inspiraron en los preceptos clásicos para la invención, disposición y estilo de estas composiciones (cf. Race 86-117; McManamon 6-9). Nuestro poema es un buen ejemplo de esta actitud.

³Otis H. Green apunta algunas variedades de la oración funeral: "Se supone que los cantos fúnebres compuestos para celebrar las virtudes del difunto procedieron del canto primitivo que entonaba el mismo moribundo en presencia de la muerte. Aquéllos, a su vez, parece que dieron origen a tres variedades literarias: el *Planctus Mariae*, o lamentación de la Virgen María, la elegía a la muerte de otras personas, como parte muchas veces de las pompas fúnebres públicas, y, finalmente, la lamentación literaria, que con frecuencia aportaba la forma de sermón fúnebre" (Green 124). Fernando de Herrera, como es sabido, había expresado la prioridad funeral a la amatoria en el tiempo con estas palabras: "El primer uso de [la elegía] fue en las muertes . . . Después se trasladó a los amores no sin razón, porque hay en ellos quejas casi continas y verdadera muerte" (*Anotaciones* 416).

⁴Thomas G. Rosenmeyer dice que el motivo por el que se introduce el tema funeral en la pastoril es la muerte de un ser querido: "The cardinal occasion is the loss of a dear one, either lover or friend" (113). Este lamento se expresa en dos avenidas: o bien la naturaleza muere con la persona por la que nos lamentamos, o bien la naturaleza toma el papel de fuerza consolatoria. El lamento pastoril mira a la muerte como una forma de placer epicuro, eliminando radicalmente la pena (Norlin, Karlstone 13, Harrison, Rosenmey-

er 119). Sobre la evolución elegíaca española durante el lapso de tiempo que comunmente conocemos como Edad Media, el cual dejamos en el tintero, se han publicado algunos estimulantes trabajos, entre los cuales deben conocerse los de Filgueira Valverde, Camacho Guizado y García Jiménez.

⁵Las gentes que vivieron entre los siglos XIV y XVI compartieron un mismo supuesto fisiológico y médico común, según el cual el amor podía causar la muerte real del enamorado (cf. Green y Cátedra especialmente 57-69).

⁶Rafael Lapesa ofrece una síntesis muy clara de las características que presenta la poesía tradicional en los tiempos del Marqués de Santillana. Según Lapesa, la poesía amorosa peninsular del siglo XV tiene una línea de influencia gallego-portuguesa y otra provenzal y francesa. La primera se manifiesta en las siguientes modalidades: a) en general, el canto de las penas y alegrías de amor de un varón; b) en las pastorelas y composiciones similares también es tema frecuente encontrar el poeta doncellas que lloran sus cuitas; y c) presentar a la amada como ser cruel e inaccesible que causa el dolor y la muerte del amador. Lapesa añade que la escena donde aparece una dama (o unas damas) cantando en un vergel, mientras que un personaje o poeta se esconde para no ser visto y para no interrumpir el canto, a veces incluso con música, es un escenario con tradición en la poesía peninsular que ya se daba en el siglo XV, e incluso antes (cf. Lapesa). Todas estas modalidades pasarán luego a formar parte del *corpus* de recursos escénicos de la novela pastoril.

⁷En el siglo XVI las teorizaciones sobre la elegía intentaban conjugar la definición de la elegía como lamento funerario y los modelos fundamentales de la elegía latina que tratan principalmente temas amorosos" (Alcina 15). Para un conciso pero sólido resumen de los antecedentes genéricos de la elegía, ver Rivers 485-89. Por otra parte, el hecho de que aparezca el tema funeral en el ámbito de la égloga se debe en gran medida a la enorme influencia que Garcilaso tuvo en los poetas españoles posteriores. Garcilaso introduce el tema funerario en sus églogas, cosa que perpetúa la tradición clásica y, además, es lo mismo que está ocurriendo en la poesía neolatina europea del siglo XVI (Ramajo Caño 319). No sería ocioso recordar aquí la estimulante reflexión que hace López Bueno sobre la noción de género elegíaco. Aun a riesgo de desvirtuar sus palabras lo resumimos así: aunque el terceto es el metro típico de la elegía y de la epístola, y el ámbito temático es el amoroso y funeral, no todas las composiciones funerales usan del terceto y viceversa. Lo que define el género, entonces, no es el metro ni el tema, sino la "modalidad elegíaca", y la define como una "lamentación melancólica y nostálgica, que se manifiesta tanto en el tema (la ausencia o la pérdida), como en la actitud del emisor (dolorida o "miserable") y en la implicación requerida del receptor, apelado si es simplemente un *tú* poemático, o solicitado como cómplice o como destinatario de la *consolatio* si es un destinatario real, extrapoemático" (López Bueno 1996, 136; 1992, 103-06; Bloomfield).

⁸En el *Quattrocento*, nos recuerda Fubini, la *terzina* se encuentra con una nueva forma: la octava. Estas formas al principio se usan intercambiamente, pero con Ariosto vienen a distinguirse claramente: "l'ottava assume ampiezza e dignità classica, diventa la forma epica romanzesca per eccellenza; di contro ad essa la *terzina* è il metro dello sfogo, della confessione, delle elegie o capitoli, delle satiri, discorso poetico piú vicino alla prosa, alla maniera di

Orazio" (203).

⁹El contexto histórico en el que operaba la Inquisición en los reinos ibéricos había cambiado hacia el comienzo del último cuarto del siglo: ya no eran los judeoconversos el objetivo primordial inquisitorial, sino las ideologías heterodoxas. En las décadas postridentinas de los setenta y ochenta, y especialmente tras las muertes de Francisco de Borja en 1572 y del Príncipe de Éboli y Juana de Austria en 1573, fuertes apoyos de la Compañía de Jesús y de la espiritualidad "recogida" en la monarquía filipina, y tras la elección del nuevo Papa, Gregorio XIII, se produce un cambio en la orientación religiosa peninsular para implantar la "contrarreforma" (Martínez Millán 22 ss.). Las instituciones del reino de Portugal, tras su anexión a la corona hispánica en 1580, conservaron su autonomía. Así "la Inquisición portuguesa mantuvo hasta su extinción el ejercicio de la censura previa [de libros], que compartía con el Desembargo do Paço y las instancias de la Iglesia" (Bethencourt 257).

¹⁰El último en pronunciarse al respecto no hace más que reconocer la carencia de datos en que nos encontramos: "No he encontrado datos sobre la posible identidad real de la pastora cantada en Francisco Rodríguez Marín, *La "Fílida" de Gálvez de Montalvo*, Madrid, 1927" (Montero 221, n. 16).

¹¹María Rosa Lida de Malkiel nos recuerda que el nombre de Elisa, el otro nombre de Dido, se lee sólo tres veces en la *Eneida*. "Garcilaso [lo] introduce en la literatura española . . . bajo el doloroso recuerdo de la *morientis Elissae* de Virgilio. Después de Garcilaso, el nombre de Elisa no es raro en la poesía hispánica . . . En *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo, Elisa es una pastora amada de Mendino y enamorada de Galafrón, cuya temprana muerte lloran prolijamente los demás personajes en prosa y verso" (34 en nota). Debemos notar aquí que Lida de Malkiel no describe fielmente la realidad del caso de amor de Mendino y Elisa, pues en la novela pastoril ambos amantes se corresponden y guardan mutua fidelidad. Montalvo introduce al pastor Galafrón y a la pastora Filis, que, enamorados de los primeros, minarán su felicidad, posibilitando así la novelización del caso. Aunque no sabemos la real identidad de esta dama, sí podemos imaginar que Montalvo usa este nombre para cargar este momento elegíaco con toda la fuerza de la tradición virgiliana.

¹²Recordemos que de los tres elementos básicos del aparato comunicativo (emisor, receptor y mensaje), Aristóteles se centró en el segundo y clasificó los géneros retóricos según la audiencia, y no según el hablante ni el mensaje. De acuerdo con él, existen dos tipos de audiencia: los jueces y los espectadores. El discurso judicial, también llamado forense, y el discurso deliberativo, o político, que conciernen con el pasado o con el futuro, van dirigidos a los jueces; es decir, a un receptor que debe tomar un curso de acción. En cambio, el discurso demostrativo, o *epideictico*, que concierne fundamentalmente con el presente, va dirigido a los espectadores (Russell xix).

¹³Cicer. *Part. Orat.* 22. 74-78; 23. 78-82.

¹⁴Quint. *Instit. Orato.* 3.7. 12-18.

¹⁵Esta pregunta retórica del *ubi sunt* ("¿dónde están?" o "¿qué se hicieron?") es un lugar común de la literatura mortuoria con antecedentes que alcanzan

a la literatura helénica e incluso a la bíblica. La impotencia humana frente a la muerte, y su consecuencia, la lección de la igualdad de todos ante ella son temas bien traídos y llevados de la literatura elegíaca. Este tópico del *ubi sunt* articula el motivo de la vanidad y caducidad de lo humano mediante una expresión de angustia ante la muerte en el lamento, seguido de un intento consolatorio donde se hace razón de lo inevitable. ¿Dónde han ido a parar todas las grandezas y glorias pasadas? ¿Dónde la hermosura? La poesía del siglo XV insiste hasta la saciedad en este tópico sobre la muerte (Bright, Villoslada 91, Huizinga).

¹⁶En la *Rhetorica ad Alexamdrum* (3. 1425b13 ss.), atribuida a Aristóteles, se nos dice que el encomio lleva consigo la exageración de intenciones, acciones y palabras, y la atribución al alabado de rasgos y cualidades de las mismas que sean creíbles aunque no sean ciertos (Russell xxi).

¹⁷La *lamentatio* y la *consolatio* tienen una voz combinada de emoción (*pathos*) y de razón (*logos*). En la *lamentatio* el lenguaje refleja una intensa emoción y la hipérbole es el tono dominante. Generalmente también contiene amargos reproches. Por lo común trata de meter a la audiencia en particularidades del muerto para lograr así producir una mayor emoción de lástima y pena. En este punto la alabanza al difunto consigue aumentar la pena de la audiencia por la pérdida de esa persona. El desfiguramiento, tópico funeral que a menudo toma la forma de "la naturaleza se queja" aporta una prueba visual del horror de la situación. En la *consolatio* el lenguaje apela a la razón, su intención es calmar la pasión y dirigir la mente hacia ideas más elevadas (Race 86-117).

Obras citadas

- Alcina, Juan F. "La elegía neolatina". López Bueno 1996: 15-40.
- Arce, Joaquín *Literaturas italiana y española frente a frente*. Madrid: Espasa Calpe, 1982.
- Aristóteles, *Rhetoric*. Ed. J. H. Freese. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1994. Trad. Española de Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- _____. *Rhetorica ad Alexamdrum*. Ed. H. Rackham. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1965.
- Artaza, Elena. *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*. Deusto: Universidad, 1989.
- Aut.: *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1990.
- Bennett, A. L. "The Principal of Rhetorical Conventions of the Renaissance Personal Elegy". *Studies in Philology* 51 (1954): 107-26.
- Bethencourt, Francisco. *La Inquisición en la época moderna: España, Portugal e Italia, siglos XV-XIX*. Madrid: Akal, 1997.
- Bloomfield, Morton W. "The Elegy and the Elegiac Mode: Praise and Alienation". *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. Ed. Barbara Kiefer Lewalsky. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Bright, James W. "The *ubi sunt* formula". *Modern Language Notes* 8.3 (1893): 188.
- Broc, Numa. *La géographie de la Renaissance 1420-1620*. Paris: C.T.H.S., 1986.

- Camacho Guizado, E. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Cátedra, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Universidad, 1989.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Castalia, 1999.
- Cicerón, Marco Tulio. *De inventione*. Ed. M. H. Hubbell. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1949.
- _____. *De partitione oratoria*. Ed. H. Rackham. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Cor.: Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
- Cueva, Juan de la. *Exemplar poético* [1606]. Ed. José M. Reyes Cano. Sevilla: Alfar, 1986.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Filgueira Valverde, José. "El 'planto' en la historia y en la literatura gallega". *Cuadernos de estudios gallegos*, Fasc. 4, 1945. 511-606.
- Fubini, Mario. *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Fucilla, Joseph G. "Sannazaro's *Arcadia* and Gálvez de Montalvo's *El pastor de Filida*". *Modern Languages Notes* 57 (1942): 35-39.
- Gallego Morell, Antonio, ed. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Madrid: CSIC, 1973.
- García Jiménez, Ma Emilia. *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- Green, Otis H. "Muerte". *España y la tradición occidental*. Versión esp. de Cecilio Sánchez Gil. Madrid: Gredos, 1969. 4. 94-156.
- Harrison, Thomas Perrin, ed. *The Pastoral Elegy: an Anthology*. New York: Octagon, 1968.
- Homero. *Iliada*. Ed. G. P. Goold. Loeb Classical Library. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- _____. *Odisea*. Ed. A. T. Murray. Loeb Classical Library. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- Huizinga, Johan. *The Waning of the Middle Ages*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Johnson, Francis R. *The Foundation of Rhetorike*. New York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1945.
- Kalstone, David. *Sidney's Poetry, Contexts and Interpretations*. Cambridge: Harvard UP, 1965.
- Kennedy, George. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1980.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Insula, 1957.
- León, Fray Luis de. *Poesía completa*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1990.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*. London: Támesis, 1974.

- López Bueno, Begoña. "De la Elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género". López Bueno 1996: 133-66.
- _____. "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI". *Edad de Oro* 11(1992): 99-111.
- _____, ed. *La Elegía*. Sevilla: Universidad, 1996.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. *Defunción de don Enrique de Villena, señor docto e de exellente ingenio*. Ed. Maxim. P.A.M. Kerkhof, 1977.
- Ludwig, W. "Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy". *Classical Influences on European Culture AD 1500-1700*. Ed. R. R. Bolgar. Cambridge: Harvard UP, 1976.
- Martínez Millán, José, ed. *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza, 1994.
- Mayans, Antonio. *El pastor de Fílida*. Valencia, 1792.
- McManamon, John M. *Funeral Oratory and the Cultural Ideals of Italian Humanism*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1989.
- Mela, Pomponius, *Chorographia*. Ed. bilingüe en latín y francés de A. Silberman. Paris: Societé d'édition <<Les Belles Lettes>>, 1988; Trad. inglesa de F. E. Romer. *Pomponius Mela's Description of the World*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1998.
- Montero Delgado, Juan. "Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI". López Bueno 1996: 215-26.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama. 3ª ed., 1972.
- Norlin, George. "Conventions of the Pastoral Elegy". *American Journal of Philology* 32 (1911): 294-312.
- Novo, Yolanda. "La elegía poética en Lope". *Edad de Oro* 14 (1995): 223-34.
- Núñez Rivera, J. Valentín. "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento". López Bueno 1996: 167-214.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Ed. F. J. Miller. Loeb Classical Library. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1994. Trad. esp. de Pedro Sánchez de Viana (1589). Barcelona: Planeta, 1990.
- Quintiliano, *Instituciones oratorias*. Ed. H. E. Butler. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1996.
- Race, William H. *Classical Genres and English Poetry*. London: Methuen, 1988.
- Ramajo Caño, A. "Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro". *Revista de Filología Española* 73 (1993): 313-28.
- Rivers, Elías. "La elegía de fray Luis de León y sus antecedentes genéricos". *Fray Luis de León: Historia, Humanismo y Letras*. Eds. Víctor García de la Concha y J. San José Lera. Salamanca: Universidad, 1996.
- Rosenmeyer, Thomas G. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley: U of California P, 1969.
- Russell, D.A. & Wilson, N.G.. *Menander Rhetor*. Oxford: Clarendon, 1981.
- Schwartz, Lía. "Fray Luis y las traducciones de los clásicos: la elegía II, iii de Tibulo". *Edad de Oro* 11 (1992): 175-86.
- Serrano, Francisco Layna. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Madrid: CSIC, 1942.
- Vega Carpio, Lope de. *Obras poéticas*, I. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona:

Planeta, 1969.

Villoslada, Ricardo G.. "El tema del *ubi sunt*. Nuevas aportaciones". *Miscelánea Comillas* 45 (1966): 7-117.

Virgilio. *La Eneida*. Ed. G. P. Goold. Loeb Classical Library. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1996. Trad. esp. de Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555). Clásicos Universales Planeta, No. 38. Barcelona: Planeta, 1982.