
EL CANTO DE PROTEO EN LA *ÉGLOGA V* DE FRANCISCO DE LA TORRE

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
(Universidad de Santiago de Compostela)

LA «BUCÓLICA DEL TAJO» se dispone al final de las *Obras* de Francisco de la Torre, publicadas por Quevedo en 1631 después de que el autor iniciase un proyecto del que queda como testimonio la licencia de impresión concedida en 1588. El término *Bucólica*, en el volumen impreso y en el documento de autorización¹, define la unidad genérica del conjunto, aglutinado bajo un término que remite al *Bucolicon Liber* de Virgilio. Se añade una especificación geográfica, *del Tajo*, portadora de un matiz diferenciador que permite actualizar el modelo clásico acomodándolo al paradigma establecido por las églogas de Garcilaso².

Este repertorio pastoril reúne ocho composiciones a las que da título el nombre de la amada: *Dafnis* (I), *Filis* (II), *Galatea* (VI), *Lícida* (VIII); del hablante: *Tirsi* (IV), *Glauco* (VII) y, de modo excepcional, uno de los

1. «Licencia a Francisco de la Torre, vecino de Salamanca, para imprimir un libro intitulado los versos líricos y adónicos y la bucólica y privilegio para le poder vender por tiempo de diez años» (AGS, Cámara de Castilla-Libros de Relaciones, libro 23, fol. 180r). Véanse mis trabajos: «Un nuevo dato sobre Francisco de la Torre: la real provisión documentada en el Archivo de Simancas», *Bulletin Hispanique* (2003), págs. 405-423; «Al margen de las obras de Francisco de la Torre», *Revista de Literatura*, 65, 130 (2003), págs. 375-390; «La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado», *Criticón*, 90 (2004), págs. 5-33.

2. Las citas de los poemas de Francisco de la Torre siguen la *editio princeps* a cargo de Quevedo: *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*, Madrid: Imprenta del Reino, 1631 (BNM, R 5988, R 7215), modernizando ortografía y puntuación.

actantes secundarios que cobra así realce en el poema: *Eco* (III), *Proteo* (V). Aunque el protagonismo de la égloga V corresponde a Palemón que, como en la égloga I, se queja del desdén de Dafnis³, el epígrafe *Proteo* proporciona una clave interpretativa al involucrar a un ser mitológico sin presencia explícita en los versos.

La ribera del Tajo, escenario común a otras églogas (I, II, VIII)⁴, se desplaza hasta su desembocadura, en territorio portugués. Como coordenadas temporales se eligen el verano y los sucesivos instantes que transcurren entre el ocaso y el mediodía siguiente, para conceder un amplio lapso a la noche, fondo de la primera parte, y al amanecer. De este modo, se aproxima a las églogas nocturnas (II, IV, VI, VII) y, dentro de este grupo, a aquellas cuya duración sobrepasa el convencional límite de un día (II, situada entre dos noches, y IV, entre el crepúsculo y el mediodía).

Al esquema dual predominante, escindido entre un núcleo lírico, de descripciones y soliloquio, y un diálogo con rasgos dramáticos y narrativos, la égloga V agrega características propias que determinan su peculiar factura, tales como la presencia de Proteo, voz que surge de la naturaleza para declamar un tramo épico, o las escenas de caza que derivan la materia pastoril hacia la variedad venatoria. A tenor de su título y de su primera parte, que gravita en torno al canto del dios marino, este poema se allega a otras composiciones mitológicas del conjunto, como *Eco* (III), que aduce la historia de la ninfa desdeñada por Narciso como símil y alegoría de la comunicación con la naturaleza; *Leucótea* (VI), en la que la voz de la nereida irrumpe para impedir el suicidio de Florelo, y *Glauco* (VII), con un hablante protagonista que se queja de Escila al mismo tiempo que personifica el paisaje. Este grupo potencia así un ingrediente verificable en las restantes églogas en la presencia de las ninfas, con predominio de las náyades, y en la constante aplicación de los nombres de los dioses paganos a los fenómenos de orden natural⁵.

El comienzo de la égloga carece del preámbulo convencional, integrado por la *propositio* de la materia, las declaraciones metapoéticas en las que

3. Ambos poemas comparten la forma métrica de la octava, frente a las estancias de diversa longitud, preferentemente de trece versos, de las otras églogas, a excepción de la III, en verso suelto.

4. La ubicación a orillas del Tesín (IV), del Arages (VII) y de un río indeterminado (III) no contraviene la idoneidad del nombre del río que encabeza esta antología pastoril.

5. Para una visión conjunta del poemario pastoril de La Torre, remito a mi estudio *La Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, en *Heranças Bucólicas. Paisagens, Paraísos, Peregrinações*, editado por João Minhoto Marques, Castelo de Vide: Universidade do Algarve, 2006, en prensa.

el hablante se manifiesta en su faceta de escritor y la dedicatoria al protector, que inspira un discurso epidíctico ponderado con la *humilitas*. Este plano previo, ajeno a la ficción pastoril, según el modelo que establece Virgilio y sigue Garcilaso, ha sido reemplazado por un núcleo descriptivo, encargado de establecer el fondo paisajístico sobre el que se escenificará la égloga. El lugar se sitúa en la ribera del Tajo, cerca de su desembocadura, en el punto de confluencia del mar y los montes, a través del impetuoso recorrido del río: «su cristalino albergue soberano, | cuya pendiente peña corresponde | por una parte al claro mar cercano | y extendida por otra con los montes | a los más levantados horizontes» (vv. 4-8)⁶. Sirven de ornamento a este rincón no sólo las plantas, sino también la presencia mitológica de Glauco, dios humanizado, y las ninfas, para representar la fusión de las aguas del río con el mar (estr. 2).

Se añaden las precisiones cronológicas, acerca de la estación estival, sugerida a través de los efectos del sol abrasador sobre el campo (estr. 3), y la hora del día, cuando el astro, después de completar su curso «del Nilo al Tajo, deste al otro polo, | en seguimiento de su bella hermana» (vv. 27-28), da paso a la noche (estr. 4). Este entorno, mitificado en todas sus referencias espaciales y cronológicas («sacro Tajo», v. 2; «sacro Glauco», v. 13; «ninfas sempiternas», v. 15; «el hijo soberano de Latona», v. 18; «Apolo», v. 25; «su bella hermana», v. 28), acoge el lamento de Palemón, que surge como un elemento más del paisaje nocturno (estr. 4). El narrador atribuye sus males a la deslealtad de su ninfa Dafnis y a los hados, causa de que el pastor se haya ausentado de su ribera para llegar a una tierra extraña (estr. 5).

Dentro de este tramo narrativo se desarrolla un núcleo de cinco octavas que, en estilo indirecto, reproduce un canto cuya proveniencia no se especifica, introducido con estas palabras:

Y de una voz dulcísima llevado
que serenaba cielo, mar y viento,
el ánimo solícito apremiado
apenas respiró de su tormento (vv. 41-44).

El procedimiento alusivo se sustenta en el título de la égloga, que permite descifrar la identidad del personaje escuchado por Palemón como Proteo, dios marino dotado del don de la adivinación y del saber ilimitado. Al

6. Similares características ofrece el arranque de la égloga IV de Montemayor, que estudio en *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, págs. 177-226.

incorporarlo, La Torre tomó como modelo la *Ecloga IV* de Sannazaro, asimismo titulada *Proteus*, nombre del cantor escuchado por dos pescadores cuando regresan a Capri al caer la noche⁷. La figura y prerrogativas de esta divinidad del séquito de Neptuno se remontan al canto IV de la *Odisea*, punto de partida de diversas versiones, entre las que figura el episodio de Aristeo del libro IV de las *Geórgicas*. Sannazaro acomoda a las leyendas sobre los orígenes míticos de la bahía de Nápoles esta tradición, que media-tiza otro pasaje virgiliano, el discurso etiológico y mítico entonado por Sileno en la bucólica VI⁸. A fin de probar el entronque de la égloga V de La Torre en este ciclo, se considerarán las piezas citadas que, con diverso grado de proximidad, convergen en la versión ofrecida por el poema castellano.

En la *Odisea* (IV, vv. 365-570)⁹, Menelao relata a Telémaco su encuentro con Proteo, propiciado por Idótea, que presenta a su padre como «cierto anciano del mar, infalible, | el egipcio Proteo, inmortal que conoce los fondos | del océano sin fin» (vv. 384-386) y le proporciona advertencias y consejos para obtener la información requerida (vv. 407-425), hasta finalmente conducirlo a las cavernas en las que descansa al salir del agua (vv. 399-406). La aplicación de estas instrucciones permite reducir al anciano, quien, después de intentar escapar mutándose en león, serpiente, leopardo, cerdo, agua, árbol (vv. 455-458), se rinde, conmina a Menelao a regresar a Egipto para ofrecer sacrificios a Zeus, da cuenta de la muerte de Áyax y Agamenón y del paradero de Ulises, retenido en la isla de Calipso, y, finalmente, desaparece en las aguas: «Así habló: sumergiose después en las olas marinas» (v. 570).

Las revelaciones del dios marino a Aristeo permiten enlazar su mito con la muerte de Eurídice al final de las *Geórgicas* de Virgilio (IV, vv. 315-558)¹⁰. La ninfa Cirene, madre del pastor, le propone dirigirse a Proteo, que habita el mar de los Cárpatos y cuida los rebaños y focas de Neptuno (vv. 387-395). Le previene contra sus engañosas apariencias y le recomienda violencia (vv. 407-414), antes de conducirlo a la roca que le sirve de refugio¹¹. Según lo previsto, el dios pone en práctica sus ardides: «omnia

7. Jacopo Sannazaro, *Piscatory Eclogues*, edición de Wilfred P. Mustard, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1914, págs. 68-70.

8. *Piscatory*, edición de W. P. Mustard, pág. 84.

9. Homero, *Odisea*, introducción de Manuel Fernández-Galiano y traducción de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 1982.

10. Virgil, *Georgics*, edición de R. A. B. Mynors, Oxford: Clarendon Press, 1990.

11. Los versos que anuncian la llegada de Proteo a un escenario agostado por el calor estival (vv. 425-431) pudieron haber sugerido las notas descriptivas del marco de la égloga V (estrs. 3-4).

transformat sese in miracula rerum, | ignemque horribilemque feram fluuiumque liquentem» (vv. 441-442). Al recuperar su forma, explica a Aristeo que con la privación de sus abejas, promovida por Orfeo, está expiando su culpa por la muerte de Eurídice. Tras relatar el descenso de Orfeo al reino de Plutón y la nueva pérdida de su esposa, el dios adivino se arroja al mar: «Haec Proteus, et se iactu dedit aequor in altum, | quaque dedit, spumantem undam sub uertice torsit» (vv. 528-529).

La recitación de Sileno en la bucólica VI, predecesora de este pasaje de las *Geórgicas*, se suma a los modelos que inspiraron la piscatoria de Sannazaro. Tras un exordio que aúna la apología del estro pastoril con la dedicatoria a Varo, el hablante, presentado bajo la máscara de Títiro, refiere el encuentro de dos pastores y una náyade con Sileno, sátiro del cortejo de Baco depositario de la sabiduría universal¹². Articulado por la anáfora de *cano*¹³, el contenido del discurso versa sobre los orígenes del mundo, vinculados con las leyendas de Prometeo, Hilas, Pasífae, Atalanta, las Faetontíades, Escila, Tereo y Filomela. En medio de estos cuadros míticos se intercala la alusión a Cornelio Galo, que se parangona a Hesíodo. Finalmente, el canto se repliega en la proclamación de su propia naturaleza divina, pues Febo lo inventó, los laureles del Eurotas lo aprendieron, Sileno lo repite y los valles lo envían al cielo.

Esta tradición revierte en la *Ecloga IV* de Sannazaro, actualizada como canto que inspiran las ninfas Cratérides, en honor de la tierra napolitana (vv. 1-6). Sigue a la *propositio*, el apóstrofe a Ferrante de Aragón, duque de Calabria, invocado como «patriae iuuenis decus» (v. 7). Acompaña al elogio el lamento por su ausencia de la patria a causa del exilio, que le ha obligado a reemplazar el Lacio (v. 9) por Hispania (v. 11) y sus lugares emblemáticos («nimbose Pyrene», v. 8; «Iberus», v. 10; «Tagus», v. 13 y «Oceanus», v. 14)¹⁴. En tanto se aguarda su auspiciado retorno a Parténope, que el propio poeta espera celebrar (vv. 15-17), se le ofrece la *litorea Musa* (v. 17), sucesora de la inspiración pastoril de la *Arcadia* (v. 18).

El presente del autor y su protector deja paso al tiempo mítico de Proteo, mediante una transición que aduce su fama: «Quae uada non norunt, quis nescit Protea portus?» (v. 21). El episodio, acaecido en el pasado («olim»,

12. Virgilio, *Bucólicas*, edición de Vicente Cristóbal, Madrid: Cátedra, 1996, págs. 167-183.

13. En las formas «canebat» (v. 31), «Tum canit» (vv. 61, 64) y equivalentes: «refert» (v. 42), «adiungit» (v. 43), «dicatur» (v. 72), «loquar» (v. 74).

14. Ferrante, hijo de Federico I, fue hecho prisionero en 1502 por Gonzalo Fernández de Córdoba, durante la conquista de Nápoles.

v. 22) y en el golfo napolitano, tiene como testigos a dos marineros, Melanthius y Phrasidamus, que, de regreso de Capri al anoecer, escucharon desde su barco la prodigiosa melodía, acompañada de los saltos de los delfines y del coro de los tritones (vv. 22-27)¹⁵.

El núcleo medular de la piscatoria corresponde a la traslación del canto, en estilo indirecto marcado por *cano* y otros *uerba dicendi* equivalentes: «cantabat» (v. 29), «memorat» (v. 42), «addit» (v. 43), «compellat» (v. 47), «canit» (vv. 59, 69), «enumerat», «narrat» (v. 80), «addit» (v. 81) e, involucrando al hablante, «referam» (v. 75), calco del *loquar* de la bucólica VI (v. 74). Una serie de secuencias rememora historias, hazañas, personajes y enclaves de una ciudad cuyos orígenes míticos ya habían sido postulados en la *Arcadia* (VII, XII). Arranca el canto con imágenes de la Gigantomachia y de los escenarios napolitanos asociados a la rebelión de los gigantes, finalmente sepultados bajo Enaría (Isquia) y Prócida. Ambas islas, así como las aguas termales de Bayas, quedaron como testimonio del triunfo de Júpiter (vv. 30-40). Estos versos remiten a la versión del episodio que, con un más demorado tratamiento, proporciona la *Arcadia* (XII, 28-31, págs. 217-218)¹⁶.

Se nombran a continuación los toros de Alcides (vv. 41-42), el oráculo de Apolo en Cumas (v. 43), Orfeo (v. 44) y las moradas de los cimerios (v. 45)¹⁷. Sigue un extenso tramo dedicado a la leyenda de Nísida y Pausilipo (vv. 46-58), encarnaciones mitológicas de la isla y el monte del entorno napolitano: perseguida por el amante, la ninfa cazadora se introduce en el mar y se ahoga. La primera parte se enuncia como exhorto a Pausilipo, cuyo inútil gesto al intentar alcanzar a su amada recibe la increpación del hablante: «Ah miser, ah male caute, ultra quid bracchia tendis?» (v. 53). Mediante el uso de la segunda persona y la *auersio* se actualiza la escena con una intensidad dramática ajena al distanciamiento impuesto por el discurso indirecto. El destinatario cambia en el epílogo, apóstrofe a las nereidas para que acojan a la ninfa y la honren con sus coros (vv. 56-58). En el canto de Sileno, este episodio se corresponde con la secuencia dedicada a Pasífae (vv. 45-60), víctima de una insensata pasión, referida en forma de apóstrofe, con reprensiones a la amante desgraciada que vaga sin rumbo: «A, uirgo infelix!» (vv. 47, 52). En los últimos versos, ella misma

15. Cf. bucólica VI, vv. 26-27.

16. Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, edición de Francesco Erspamer, Milano: Mursia, 1990.

17. Allí acude Ulises para evocar a los muertos (*Odisea*, XI, vv. 14-15). Entre sus diversos emplazamientos se cuenta Cumas, según creencias que M. Fernández-Galiano (ed., *Odisea*, pág. 25) documenta en Licofrón (681-711), Estrabón (V, 4) y Plinio (III, 5).

dirige sus ruegos a las ninfas dicteas para que propicien el encuentro (vv. 55-60). En la égloga XII de la *Arcadia* esta historia es evocada en la apelación a la ninfa convertida en isla: «Dimmi, Nisida mia (cosí non sentano | le rive tue giamai crucciata Dorida, | né Pausilipo in te venir consentano!)» (vv. 94-96).

El canto extrae de nuevo su materia de la mitología local al recordar a Parténope, *auricoma sirena* sepultada en un promontorio sobre el que se alzaría la ciudad fundada por los calcídicos (vv. 59-62), según una versión sobre los orígenes de Nápoles coincidente con la que expone Sincero: «La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la sirena Partenope edificata, prese e ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovene» (*Arcadia*, VII, 3, pág. 117)¹⁸. Después de establecer su génesis, diseña la topografía, el paisaje y las edificaciones de la urbe, reconstruida a través de una serie de verbos de acción (*ducit, attolit, aequat, protendit, iungit*), que reemplazan a los *uerba dicendi* para sugerir que Proteo dispone cultivos, montes, rocas, islas y río y alza la ciudadela, los diques y las cúpulas de manera simultánea a la ejecución de su canto¹⁹. Esta imagen panorámica selecciona, como principales enclaves, las islas de Euplea (la Gajola), Faro, Télebo (Capri) y el río Sarno.

El plano metapoético introducido en el exordio emerge en el fragmento dedicado a la historia del género pastoril (vv. 69-74), aludida mediante citas de Virgilio y Pontano. Este último, que toma el nombre poético de Meliseo, recibe en la cueva sagrada la flauta (*calamus*) que había agasajado a Alexis y reproducido los cantos de Damón y Alfesibeo. Frente a Títiro, máscara pastoril que adopta el propio autor en la bucólica VI (v. 5), Virgilio recibe el nombre de Coridón, que «formosum [...] ille olim cantarát Alexin, | dixerat et musam Damonis et Alphisiboei» (vv. 71-72), en referencia a las églogas II («Formosum pastor Corydon ardebat Alexin») y VIII («Damonis Musam dicemus et Alphisiboei», v. 4). Este núcleo se liga a los pasajes del libro X de la *Arcadia* concernientes a los orígenes de la poesía bucólica, evocados por Enareto, que también aduce las églogas II y VIII al repasar la producción virgiliana: «lo ardere del rustico Coridone per Alexi», «e la dolcissima musa di Damone e di Alfesibeo» (X, 18, pág. 169). Desde Virgilio, la zampona pende del pino situado a la entrada de la cueva de Pan, sin que nadie haya logrado restablecerla (X, 20, pág. 170). La piscatoría IV enmienda este pasaje al proponer como heredero de la musa

18. Cf. XII, 52, pág. 223.

19. *Piscatory*, edición de W. P. Mustard, pág. 84, y *Bucólicas*, edición de V. Cristóbal, pág. 182, n. 43.

pastoril a Meliseo o Pontano, asimismo rememorado en la égloga XII de la *Arcadia*²⁰.

Interviene entonces la primera persona, «Quid referam» (v. 75), equivalente al hablante que transcribe el estilo indirecto o bien a la propia voz de Proteo, actualizada en estilo dramático o directo. Ambas lecturas comportan el reconocimiento de las limitaciones del narrador, incapaz de reproducir las palabras ajenas, o del propio dios para expresar en su canto los prodigios presenciados: la ciudad de Estabias, las rocas desde las que las vírgenes cantoras retenían las naves, la erupción del Vesubio y la urbe desolada (vv. 75-78). Los lugares y episodios aquí apuntados se corresponden con las leyendas que evoca Sincero al final de la *Arcadia*, de regreso a su patria. Allí visualiza el promontorio de las Sirenas, que la tradición localiza en Sorrento²¹: «Onde mi si fa leggiero il credere che da vero in alcun tempo le Sirene vi abitasseno, e con la dolcezza del cantare detinesseno quegli che per la lor via si andavano» (XII, 52, pág. 223); los bramidos del gigante Alcionero, sepultado bajo el Vesubio (XII, 30, págs. 218) y la destrucción de Pompeya (XII, 32, págs. 218-219).

La historia contemporánea releva al mito en el tramo final (vv. 79-91) que, tras las referencias sumarias a los reyes y las batallas del pasado («enumerat», «narrat», v. 80), se detiene en un nuevo destinatario («addit», v. 81), para lamentar el destino adverso que determinó su exilio francés, su muerte y su sepelio en tierras extranjeras: cruzó los Alpes, llegó cerca de las costas del Océano y falleció a orillas del *Liger*, el Loira, en donde se depositó la urna con sus cenizas (vv. 83-85). Conforme al procedimiento virgiliano aplicado previamente (vv. 63-68), los verbos de movimiento suplen a los *dicendi*, fundiendo el canto con la acción. Este homenaje póstumo al rey Federico²², identificable a través de las alusiones y de la presencia implícita del comitente, su hijo Ferrante, confiere al discurso una factura elegíaca que se proyecta sobre los previos pasajes para dotarlos de nuevo sentido. De este modo, la serie inconexa de estampas elogiosas

20. *Arcadia*, edición de F. Erspamer, pág. 223. La piscatoria hace alusión a dos obras de contenido astronómico, *Urania* y *Meteora (Piscatory)*, edición de W. P. Mustard, pág. 87).

21. *Arcadia*, edición de F. Erspamer, pág. 223 cita a Plinio (III, 62), Estacio (II, 2; III, 1) y el libro XII de la *Odisea*. *Odisea*, edición de M. Fernández-Galiano, págs. 25-26 remite al poema *Alejandra* de Licofrón (vv. 712-731), en el que las islas y ciudades del golfo de Nápoles se conciben como metamorfosis de las sirenas, que se arrojan al mar por despecho (Licofrón, *Alejandra*, edición de Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Gredos, 1987, págs. 110-111).

22. Federico I, obligado a ceder el reino de Nápoles a Luis XII de Francia, murió en 1504 en Tours, a orillas del Loira.

de la mítica ciudad se encamina a la dignificación del linaje de sus monarcas, la casa de Aragón, en el presente aquejado por la suerte adversa. El inicial tono épico evoluciona hacia las inflexiones elegíacas de la expresión subjetiva del dolor, no desprovista de las razones de consuelo propias del epicedio: «Grata quies patriae, sed et omnis terra sepulcrum» (v. 91).

Al terminar el discurso indirecto reaparecen el marco marítimo y la voz del narrador («Haec ille», v. 92), que constata la respuesta de los mares al canto, la aparición de la luna y el retorno del dios a su medio: «ad uitreas redierunt numina sedes» (v. 96)²³. Se establecen así conexiones con la parte de la introducción dedicada a presentar a Proteo (vv. 21-27) que, unidas a la simetría de las apelaciones a Ferrante de Calabria (vv. 7-14) y al rey Federico (vv. 81-91), y a las reflexiones poéticas (vv. 15-20, 69-74), diseñan la estructura circular propia de la égloga virgiliana.

Al engastar en la descripción paisajística el canto de Proteo, aludido como «voz dulcísima», la égloga V de Francisco de la Torre recoge en cita implícita esta tradición, reconocible con la apoyatura del título. El pasaje, extendido a seis octavas, yuxtapone cuatro cuadros mitológicos, protagonizados por Faetón, precipitado al Po (estr. 6); sus hermanas, las Helíades, transformadas «en árboles amenos» (estr. 7); Dido, en el momento de la partida de Eneas (estr. 8); Dafnis, convertida en laurel al huir de Apolo (vv. 65-68). Se cierra con la referencia a la Dafnis real y cercana a Palemón (vv. 69-80).

Las *Metamorfosis* de Ovidio²⁴ y la *Eneida* (l. IV) suministran estas historias, enlazadas mediante la reiteración del verbo *cantar*, en diferentes tiempos («cantaba», vv. 45, 57, 73; «cantó», vv. 65, 69), en este epilio de acentos épicos y míticos, que recita el dios marino dotado de facultades mutantes. Aunque la escena de Dido se individualiza de los casos de fuente ovidiana, la idea de cambio que comporta la partida de Eneas permite catalogarla asimismo como transformación que alcanza su desenlace no en una nueva existencia, sino en la muerte. Del mismo modo que ha ocultado a Proteo, el narrador recurre a las técnicas alusivas, omitiendo el nombre de cada protagonista: «el joven» (v. 45), «Las hermanas bellísimas» (v. 49), «la ninfa soberana» (v. 57), para designar respectivamente a Faetón, las Helíades y la reina Dido. Sólo el último episodio proporciona el nombre

23. *Piscatory*, edición de W. P. Mustard, pág. 87, cita las *Geórgicas*: «uitreisque sedilibus» (IV, v. 350). A este motivo remite la mención de la «caverna de cristal» de Filis (V, v. 152).

24. Las transmuciones de Faetón, las Helíades y Dafne son narradas en II (vv. 19-380, 340-355) y I (vv. 452-567). Ovidio, *Metamorfosis*, edición de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona: Alma Mater, 1964, I.

«de aquel laurel exento, | de aquella Dafnis» (vv. 65-66), a modo de enlace con la ninfa del Tajo homónima elogiada en los versos siguientes.

Cada personaje encarna una pasión, se trate de la osadía, el amor fraterno o el dolor por la separación o desdén del ser amado. Si los dos primeros se vinculan por el parentesco, Dido y Apolo, amantes desventurados, se homologan a Palemón. A pesar de estos vínculos, la sucesión deslavazada de las secuencias parece emanar de la propia naturaleza cambiante del cantor. De Faetón se encarecen sus ambiciosos intentos, que «dieron principio y nombre al Po famoso» (v. 48), también llamado Erídano, famoso por su fuerza y violencia²⁵. En la ribera de este río, las Helíades, ya convertidas en árboles, se reflejan en el agua buscando la presencia del hermano. Se elude la especificación de las plantas, álamos o alisos según dos diferentes versiones virgilianas, la bucólica VI (v. 63) y el libro IX de la *Eneida* (v. 190)²⁶. Precisamente, el fragmento del canto de Sileno dedicado a las Phaetontiades (VI, vv. 62-63) pudo haber sugerido la inclusión de este mito en la égloga V. Dido, Cartago y Eneas se corresponden con cada uno de los tres sintagmas alusivos de la octava inspirada en el libro IV de la *Eneida*: «ninfa soberana» (v. 57), «ribera fría» (v. 58) y «perjura navecilla» (v. 62). Del episodio se selecciona el instante en el que la reina advierte la partida de la flota e irrumpe en reproches, increpaciones y maldiciones, que culminan con su determinación de suicidarse (IV, vv. 585 ss.)²⁷. En el texto castellano, la violencia se sustituye por un melancólico sentimiento de pérdida: «y ella también, con ellos suspirando | aleja el bien que vive deseando» (v. 63).

La recitación de la historia de Dafne (vv. 65-68), tema del soneto XIII y de dos octavas (vv. 153-168) de la égloga III de Garcilaso²⁸, prepara la superposición, en la misma estrofa, del caso protagonizado por la Dafnis de Palemón: «Cantó por este de otro igual portento, | de cuya celestial belleza pura | por célebres oráculos se entiende | que es el bien que en el cielo se pretende» (vv. 69-72). Aunque las previas estampas también han sido elaboradas conforme a la *evidentia*, principio que ha permitido actualizar episodios legendarios en visualizada recreación, el efecto de proximidad se refuerza en estos versos, que proclaman la condición divina de esa ninfa en la octava siguiente identificada como la Dafnis del Tajo (vv. 73-74). Se introduce así un mito actual, la amada del presente, equiparada

25. *Geórgicas*, I, vv. 481-483; IV, vv. 372-373.

26. *Bucólicas*, edición de V. Cristóbal, pág. 182, n. 42.

27. Virgile, *Énéide, livres I-IV*, edición de Jacques Perret, Paris: Les Belles Lettres, 1977.

28. *Obras completas con comentario*, edición de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1981.

a las leyendas clásicas a través de la incardinación de su caso en la secuencia mitológica ahora cerrada. En lugar de contar su historia, Proteo alaba su belleza, irradiada al cielo y al mundo (estr. 10), y vaticina que incluso despojada de la divinidad del alma, se mantendrá ajena al mundo: «A quien, si la beldad al cielo llana | y al mundo sin cabal conocimiento | la deidad del alma le faltara, | no dejará de ser al mundo rara» (vv. 77-80)²⁹. Concluye así un parlamento en el que el dios ha demostrado su conocimiento del pasado legendario y su capacidad profética, que le permite encarecer el rango inalcanzable de la ninfa amada por Palemón con elogios que llevan aparejado el consejo implícito de renuncia.

El canto de Proteo de la égloga V de Francisco de la Torre deriva de una tradición clásica transmitida por la IV piscatoria de Sannazaro, que aplica la proverbial sabiduría del dios marino al encomio de Nápoles mediante el recuento de los mitos locales conducentes al linaje de Ferrante, su destinatario. La imagen tópica del adivino fijada por las versiones previas experimenta en la égloga latina una renovación, en la que se suprimen los detalles de su aspecto, la presencia de un guía que conduce a su refugio, las mutaciones físicas y la violencia para obtener revelaciones y consejos. El encuentro azaroso («forte», v. 25), la falta de curiosidad por parte de los pescadores, reducidos a meros oyentes sólo mencionados en la introducción, y la prevalencia del discurso epidíctico singularizan el planteamiento de Sannazaro. Además de adoptar el título, La Torre sigue su ejemplo al verter esta leyenda en el molde genérico de la égloga, elección en ambos autores determinada por la bucólica VI, que brinda el esquema anafórico de *uerba dicendi* como fórmula de enlace de los mitos evocados por Sileno en estilo indirecto. Aunque se desarrolla en un ambiente pastoril, el traslado a la desembocadura del Tajo sugiere el entorno marino adecuado a esta divinidad, que surge de manera fortuita ante el arrobado Palemón, asimismo al caer la noche. Ambos poemas ofrecen una presentación enaltecida del canto: «Ipse autem haudquaquam mortali digna referri | uerba sono uacuas laetas cantabat ad auras» (vv. 28-29), «Y de una voz dulcísima llevado | que serenaba cielo, mar y viento» (vv. 41-42). A su término, la égloga castellana prescinde de la convencional inmersión de Proteo en las aguas, mantenida por Sannazaro, tal vez desplazada a las ninfas: «al claro néctar de su albergue echadas, | las claras aguas dejan plateadas» (vv. 287-288), en el final absoluto que, por lo demás, imita la cláusula

29. Cf. los sonetos «Soberana beldad, extremo raro» (I, 24) y «Si lo que el alma me revela cuando» (II, 1).

de la égloga III de Garcilaso (vv. 374-376). Este detalle deja lugar al efecto de las palabras proféticas en Palemón, oyente involucrado, frente a la marginalidad de los pescadores, ausentes del epílogo del modelo latino. El núcleo del vaticinio evoca escenas de la mitología clásica y un caso actual, entrelazando con la Dafnis del Tajo la homónima ninfa convertida en laurel, para así legitimar la oportunidad de la digresión en el marco de las quejas amorosas, del mismo modo que el lamento funeral por el rey Federico restablecía el presente del destinatario en la *ecloga IV*. Cuando el vaticinio se interrumpe, sus efectos perduran en la actitud del pastor y en el desarrollo del poema, desde ese momento decantado hacia los cauces de la égloga venatoria.