



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

UNA ÉGLOGA INÉDITA DE JOSÉ IGLESIAS DE LA CASA: UN CASO CONTROVERTIDO DE BUCÓLICA EN EL SIGLO XVIII

Noelia LÓPEZ-SOUTO

(Universidad de Salamanca)

<https://orcid.org/0000-0003-0283-7042>

Recibido: 31-3-2024 / Revisado: 12-7-2024

Aceptado: 14-7-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: En este artículo damos a conocer una égloga inédita del poeta dieciochesco José Iglesias de la Casa. El valor del texto es resaltado, de un lado, mediante su estudio, centrado en su sentido subversivo con respecto al clásico y convencional modelo áureo del género, así como en la conexión transmitida en el poema con modelos clásicos teocriteos y virgilianos, lo cual parece sugerir una defensa de vuelta de la bucólica a sus orígenes de rusticidad y sencillez, así como hacia unos amores vividos con naturalidad y libertad (discurso arcádico ficcional cuya verdad, aquí, se hace depender de la confianza del lector en la voz de un *voyeur Poeta*). Al final del estudio se ofrece la edición anotada de la égloga, que evidencia su fértil intertextualidad.

PALABRAS CLAVE: José Iglesias de la Casa; poesía bucólica; polémica égloga neoclásica; variante genérica; Juan Meléndez Valdés.

AN UNPUBLISHED ECLOGUE BY JOSÉ IGLESIAS DE LA CASA: A POLEMICAL CASE OF THE PASTORAL IN THE 18TH CENTURY

ABSTRACT: This article reveals a hitherto unknown eclogue by the poet José Iglesias de la Casa. The value of the text is highlighted, on the one hand, by its study, focused on its subversive interpretation of the previous golden-age version of the genre and on the classicizing element transmitted in the poem, which seems to defend the return of the bucolic to the rusticity and simplicity of its origins, as well as to its natural and honest portrayal of love (fictional Arcadian discourse whose truth, here, is made to depend on trust of the reader in the voice of a *voyeur Poet*). On the other hand, its value is highlighted in the critical annotation of its verses, which are edited at the end of this article and reveal the fertile intertextuality of this eclogue.

KEYWORDS: José Iglesias de la Casa; pastoral poetry; polemical neoclassical eclogue; genre variation; Juan Meléndez Valdés.

INTRODUCCIÓN¹

«y la rústica bucólica verá entre los humildes arbustos
de sus felicísimas selvas nuevos Garcilasos»
(Porcel, *Juicio lunático del Fiscal de la Academia*, 1750)

«¿Qué me sucede? / ¿Son estos los pastores / discretos, inocentes
/ que pintan los poetas / tan delicadamente?» (Samaniego,
«Fábula XVI», 1781)

En este trabajo damos a conocer y analizamos un desconocido y singular poema pastoril del autor salmantino José Iglesias de la Casa (1748-1791). La obra lírica de este poeta salió a la luz, salvo puntuales poemas en la prensa, con la princeps de sus *Poesías* póstumas impresa por Francisco de Tójar (Iglesias, 1793) y un siglo después con la relación de inéditos reproducida por Foulché-Delbosc (1895): no obstante, estos versos no se han localizado en ningún otro testimonio. El poema forma parte de un manuscrito misceláneo conservado en la Real Biblioteca (ms. II, 628), copia que contiene diversos cuadernillos de poesías de autores relacionados con Jovellanos, como Diego Tadeo González, José de Cadalso o Nicolás Fernández de Moratín, y pertenece al género eglógico.²

El objetivo primordial del presente artículo será proporcionar, al final, la edición anotada de la nueva «Égloga primera» de Iglesias. Pero el lector dispondrá de un estudio crítico previo donde, en primer lugar, se contextualizará la revitalización del género eglógico en el grupo de Salamanca, al que Iglesias perteneció, y, en concreto, se expondrá el caso del concurso poético de la RAE de 1779, al que Arcadio concurrió con otra égloga anterior. En segundo lugar, se analizará el poema en su contenido y forma para defender su variación con respecto a la bucólica áurea y, por último, se destacarán las intertextualidades y rasgos clasicistas incluidos en la égloga, lo cual permitirá derivar las conclusiones finales e ideas principales a propósito de esos versos. La edición cerrará esta contribución, una vez ya presentado el acercamiento crítico al poema, en el que podrá descubrirse la citada tensión entre influencias y rupturas del canon pastoril, puesto que la singularidad de esta égloga, como probaremos, reside en el sutil carácter festivo e incluso paródico que le confiere su autor,³ dentro de unas coordenadas formales y temáticas clásicas del género.

EL GÉNERO EGLÓGICO EN EL GRUPO DE SALAMANCA Y EL CONCURSO DE LA RAE DE 1779

En el siglo XVIII español y, sobre todo, debido al cambio estético introducido a mitad de la centuria por la nueva corriente artística rococó —caracterizada por una ornamentación artificiosa y placentera, un interés hacia lo lúdico, los temas ligeros y galantes,

¹ Artículo realizado durante mi período como Visiting Scholar en Queen's University Belfast, School of Arts, English and Languages (febrero-abril 2024).

² Para más datos sobre esta fuente manuscrita considérese lo expuesto en López-Souto (2024).

³ Partimos en este artículo de la idea del «ingrediente paródico» que Senabre identifica en muchos de los textos de Iglesias (1979: 286 y ss.). Este crítico localiza en la obra del poeta «parodias de conocidas composiciones clásicas» y defiende, de hecho, que «La poesía jocosa de Iglesias acaba casi siempre por desembocar en la parodia», si bien aclara que esta «no [debe interpretarse] como burla irrespetuosa, sino como homenaje y muestra de aprecio» a referentes literarios previos o coetáneos (1979: 285-290). En este trabajo emplearemos el concepto de parodia o tono paródico conforme a la definición general proporcionada por Marchese y Forradellas, que indican que esta se produce «cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico» (1994: 311).

el amor, la naturaleza y la vida cotidiana—, se produjo una recuperación de la poesía pastoril y la anacreóntica, lo cual actualizaba una tradición antigua —y prolífica— con referentes capitales como los clásicos Teócrito, Virgilio y Calpurnio; o del Renacimiento, ya italiano con poetas como Torquato Tasso y Jacopo Sannazaro, ya en especial españoles como Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz o Fernando de Herrera. En esta nueva tendencia rococó, que para Gies «es una extensión del mundo pastoril renacentista, pero con un nuevo elemento erótico y sensual» (1995: 223), hemos de inscribir y comprender la producción del joven grupo poético de Salamanca.⁴ A este colectivo pertenecieron, entre otros, el dulce Batilo, Juan Meléndez Valdés, el poeta satírico Juan Pablo Forner, Aminta, o José Iglesias de la Casa, conocido como Arcadio y autor del texto objeto del presente artículo, cuya intertextualidad con otros del género bucólico potencia sus significados y evidencia la maleabilidad de este tipo de poesía conforme a su época de escritura, a la vez que posibilita la existencia de juegos paródicos. En todo caso, cabe recordar que la *fiebre de anacreontizar* despertada hacia finales del siglo XVIII bebe y se inserta en una tradición generada a partir de la *Anacreontea* de 1554 de Henry Estienne, colección de poemas atribuidos a Anacreonte que, al margen de su autenticidad, es la que subyace a las lecturas e imitaciones que en España se consumieron en los siglos XVI, XVII y, por supuesto, en el XVIII.⁵

En el grupo poético de Salamanca, la poesía pastoril y de tema amoroso resultó muy característica y precisamente Iglesias fue uno de los autores que más la cultivó, con textos destacados como los que componen su colección «La esposa aldeana», además de romances, letrillas, anacreónticas y otras églogas amoroso-pastoriles (Iglesias, 1793).⁶ También su maestro Cadalso, fray Diego González o su joven amigo Meléndez sobresalieron como autores de versos bucólicos de estilo rococó o, como prefiere calificarlos Deacon, anacreónticos.⁷ En todos ellos aflora el tratamiento sensualista de sus descripciones de la naturaleza, que, en palabras de Arce, en esta segunda mitad de siglo se vuelve «artificial, hecha jardín galante» (1980: 203). El paisaje bucólico del mundo rococó trata de emular la artificiosidad de una imagen pictórica o artística, al servicio del placer estético del lector del poema. Se trata de la recreación de un escenario ficcional en el que la sensualidad de los pastores y la belleza sugerente de las formas, los gestos, las sensaciones y los sentimientos referidos o evocados en ese cuadro idílico añaden significados erótico-simbólicos a la escena y reinan sobre la mera decodificación literal del escenario pastoril expuesta en el poema, con los elementos típicos del tradicional *locus amoenus*. El triunfo de las corrientes sensualistas, el gusto por los detalles, el tono lúdico y la temática amorosa moldearon así la mayoría de poemas pastoriles de estilo rococó; y también la mayoría de los creados por Arcadio. Gies puntualiza que también el redescubrimiento y éxito en esa centuria de la poesía anacreóntica influirá en la «nueva tendencia no solo pastoril, sino ahora más sensual y gozosa que antes» (Gies, 1995: 225).⁸ Si bien en la composición que presentamos el escenario natural —sugerido mediante elementos singulares integrados

⁴ Para más información sobre el perfil de este grupo poético consúltese Rodríguez de la Flor (1982) y López-Souto (2022).

⁵ Sobre la «cuestión anacreóntica» y la recepción del poeta de Teos en el siglo XVIII español léase Pérez Benito y Morán Rodríguez (2007).

⁶ Considérense también sus poemas en la prensa, referidos en Aguilar Piñal (1981: 322), Vallejo (1990: 517-522) y López-Souto (2022).

⁷ A propósito del término calificativo *rococó* o *estilo anacreóntico* aplicado a cierta poesía de la segunda mitad del siglo XVIII, conviene leer Deacon (1995: 214-216).

⁸ Sobre la imitación anacreóntica en la poesía española a finales del siglo XVIII consultese el clásico trabajo de Polt (1979) y, para su cultivo en Meléndez o Cadalso y su evolución hacia la poesía filosófica, Olay Valdés (2021: 212-246).

en él— cede su protagonismo a los amores entre los pastores Licoris y Arcadio, vestidos y fundidos con esa naturaleza y naturalidad del ambiente campestre, el elemento sensual destacará (oleros, colores, sonidos, sentimientos, texturas, etc.) e irrumpirá en mayor grado erótico al final.

Esta revitalización del género eglógico y el nuevo peso alcanzado por la naturaleza bucólica se puso claramente de manifiesto en la segunda mitad del siglo y, más en concreto, se evidenció en el concurso convocado por la Real Academia Española el 29 de junio de 1779.⁹ El tema elegido consistió en la realización de una égloga acerca de las excelencias de la vida en el campo y logró una elevada concurrencia de participantes. Entre estos, el poeta Tomás de Iriarte y también miembros destacados del grupo poético de Salamanca como Juan Meléndez Valdés y José Iglesias de la Casa. Conforme a lo documentado en cartas de Diego González a Gaspar Melchor de Jovellanos, Arcadio —fundamentalmente poeta epigramático y pastoril— fue el primero en decidir concurrir al premio, ya por vez primera en 1778 y, de hecho, había procurado entonces ser el único candidato desde Salamanca, puesto que la participación de Meléndez supondría introducir en el concurso a un rival difícil de superar. No obstante, aunque solo Iglesias remitió a la Academia su poema en 1778, no tuvo éxito. Con respecto a esta composición, fray Diego opinó:¹⁰

En medio de varios defectos que le he notado y advertido, no deja de tener muy buenas cosas: y si tiene la fortuna de que no escriban los Batilos [Meléndez], Dalmiros [Cadalso], Amintas [Forner] y otros que le exceden en talento, tal vez llevará el premio. Me asegura este mozo [Arcadio] que Batilo ha desistido de este empeño y que de Salamanca no irá más pieza que la suya. Tengo ánimo de inducir a Batilo a que escriba.

Al año siguiente Iglesias volvió a concursar, esta vez con «Tirsis: égloga en alabanza de la vida del campo»; pero en esa ocasión también su colega Meléndez. El premio se falló el 18 de marzo de 1780 en favor de este último,¹¹ que debió de participar en esa segunda convocatoria de premios de poesía de la Academia, quizás, gracias al empeño del padre agustino. Iriarte, por su parte, recibió el accésit por «La felicidad de la vida del campo» y, como quedó anotado en su manuscrito, «se imprimió por la Academia por ser la que más se acercaba a la premiada».¹² En este concurso de 1779 se evidenció la necesidad de renovación del género pastoril y la apuesta de la Academia por esa transformación dentro de unas constantes clásicas: neoclásicas.¹³ Estas mismas claves habremos de recordarlas en la presentación del texto de Iglesias que aquí nos ocupa, el cual conecta no solo con versos de su égloga enviada en 1779 al certamen de la Academia, sino que guarda relación con la expresión realista y desengañada del pastor Albano, protagonista del poema de Iriarte,

⁹ El anuncio se publicó en la *Gaceta de Madrid*, nº 58, 20 julio 1779: 511-512. Sobre este concurso véase Rodríguez Sánchez de León (1987).

¹⁰ BNE, Ms. 23306/1, ff. 48-49, carta de fray Diego a Jovellanos, 10 febrero 1778. El poema enviado por Iglesias en 1778 fue «Canto a la valerosa resolución que tomó Hernán Cortés de echar a pique todas las naves en que él y su gente habían llegado a las costas de la Nueva España» (RAE CER-1778, 38) y la égloga de 1779 se conserva manuscrita en el archivo de la Real Academia Española (M-RAE, CER-1780-11).

¹¹ El fallo de la Academia se publicó en *Gaceta de Madrid*, nº 25, 28 marzo 1780: 219-220.

¹² El poema manuscrito de Iriarte se halla en la Real Academia Española (M-RAE, CER-1780-10). Véase Iriarte (1780) para su versión impresa. Sobre los poemas con los que participaron Forner e Iriarte, léase Pérez Magallón (1997: 7-24).

¹³ Acerca de esta necesaria actualización del género, léase Pérez Magallón (1997). Sobre la subversión de las normas de la égloga puede consultarse Deacon (1980: 103-107).

y asimismo sigue el lirismo y la mezcla de clasicismo e innovación transmitida por la égloga «*Batilo*» de Meléndez, premiada y elogiada por la Academia.

LA ÉGLOGA MÁS NEOCLÁSICA DE IGLESIAS: ¿UNA PARODIA DE LA BUCÓLICA ÁUREA?

Conforme a la preceptiva dieciochesca, la égloga —al igual que la canción, las décimas, el madrigal o el soneto— es apropiada para *delectare* (Luzán, 2008: 227-228). Su extensión le permite exhibir un mayor artificio y majestuosidad, pero Luzán recomienda en su *Poética* seguir un estilo fácil, natural y suave, acorde a la esencia bucólica de esa poesía pastoril, que habrá de prescindir de excesos retóricos, agudezas y artificios para superar el modelo barroco y configurar la nueva égloga neoclásica (2008: 156-158, 172-173; Rodríguez de la Flor, 1983: 141-142).¹⁴

Si en 1780 la Academia distinguió por su carácter neoclásico las composiciones de Meléndez y de Iriarte, en este poema sin fecha cierta de escritura —probablemente posterior al fallo del mencionado certamen—¹⁵ parece que Iglesias trató de seguir esa misma senda.¹⁶ Su égloga, como veremos, equilibra ecos clásicos —teocriteos— con pinceladas de lirismo rococó, múltiples intertextualidades y una sugerida sensualidad carnal en su cierre, que en absoluto cae en conceptos lascivos ni de un feroz erotismo porque el cronótopos general de una Arcadia o Edad de Oro confiere a la expresión amorosa y a sus acciones (aludidas) la naturalidad e inocencia propias de ese marco utópico pastoril (el pastor afirma «te daré [...] / todo cuanto mora / dentro de mi rica choza» y ella corresponde con «te daré mi alma / mi dulce corazón y blando pecho, / donde en gustosa calma / goces delicias de mi casto lecho», vv. 182-190). Conforme a esto, la égloga podría ajustarse a la tipología luzaniana de «poemas líricos amorosos», no censurados por el preceptista ya que «se contentan con divertir con lo suave de una pasión, sin ofender los oídos con lo brutal de un apetito» (Luzán, 2008: 227), si bien los pastores de Iglesias no siguen en sus amores ideas de la filosofía platónica sino una pasión más física, natural y supuestamente honesta en el escenario arcádico en el que se presenta.

El poema está compuesto por 32 estrofas aliradas, sextetos y heptetos, de heptasílabos y endecasílabos alternos con pareado final y rima asonante —en las variantes *aBaBcc* o *aBaBbcc*—. Predominan los sextetos alirados, molde estrófico empleado también por Cadalso y muy próximo a la lira, forma que en el siglo XVIII se encuentra en especial en poesías de Meléndez, Cadalso o Forner (Navarro Tomás, 1978: 309). Este patrón métrico se corresponde con el cuerpo central del poema, ocupado por las alternantes intervenciones de los pastores enamorados, mientras que el cambio de forma estrófica acompaña al cambio de la voz lírica: esto es, las partes enunciadas por el Poeta se componen en heptasílabos.

La égloga de Iglesias que presentamos posee un eminentemente carácter dramático, de modo que según las voces de los tres interlocutores protagonistas (y sus correspondientes cambios de molde métrico) es posible estructurar el poema en tres grandes partes: una introducción en boca del Poeta (vv. 1-48), el diálogo escenificado entre los pastores Licoris y Arcadio (vv. 49-192) y la estrofa de cierre, de nuevo a cargo del Poeta (vv. 193-199).

En primer lugar, en las siete estrofas introductorias el Poeta presenta el motivo de su canto —los amores correspondidos entre dos pastorcillos— y ofrece sus claves espacio-

¹⁴ Acerca de la degradación y afectación engañosa de la poesía, considérese la explicación histórico-literaria ofrecida al respecto por Luzán (2008: 154-173).

¹⁵ Sobre el período alto de la bucólica, entre 1770 y 1790, véase Rodríguez de la Flor (1983: 141).

¹⁶ La égloga, editada en este artículo, forma parte de un manuscrito misceláneo en cuyo estudio estamos trabajando: Madrid, Real Biblioteca, ms. II/628, ff. 167r-176r. Léase, sobre este, López-Souto (2023: 350-353).

temporales: confiesa haber oído él mismo «ayer» esa tonada amorosa en «el bosque del tomillo», espacio cuya simbología le hace propicio para el encuentro de los amantes. El Poeta presenta, además, el tópico momento que da inicio a esa reunión al amanecer, cuando los dos pastores Licoris y Arcadio van uno en búsqueda del otro, y los describe a ambos, hermoseados con humildes prendas propias de su condición de jóvenes pastores. Nótese, en cualquier caso, que toda la égloga es producto de este Poeta, pues desde el comienzo esa voz hace depender el poema de lo que «ayer oí en el bosque del tomillo» (v. 4): dada la trasposición de la escena pastoril a un tiempo pasado y un *topos* poético, el diálogo amoroso que escucharemos, aparentemente emitido en voz directa de los pastores, se vuelve una recreación (teatral) en diferido, en última instancia transmitida gracias al supuesto Poeta-oyente, sobre quien recae —en consecuencia— la total condición de realidad o ficción de esos personajes bucólicos y de todo el contenido del canto eglógico. En una lectura atenta, pues, la voz del Poeta adquiere un protagonismo determinante, ya que desde la apertura de esta poesía queda cuestionada la autenticidad de sus pastores, cuya imagen y palabras quizá son más responsabilidad del Poeta que de su condición *per se*; esto es, más literarios que reales. Iglesias explica así, con sutileza, su voluntad de reflejar mediante esta composición el «desgaste» o necesidad de actualización que alcanza el género bucólico en esa segunda mitad del siglo XVIII debido al precedente modelo áureo que, hasta entonces, había ido extremando la idealización del mundo pastoril y la complejidad de su retórica, en desconexión con los sencillos orígenes clásicos del género.¹⁷ Su propuesta, de hecho, reivindicará esa vuelta a rasgos clasicistas, esto es, a formas y topes que definieron el género bucólico o idilio-pastoril en la literatura clásica, sobre todo conforme al tan cultivado modelo de Teócrito.

El diálogo alternante entre los pastores Arcadio y Licoris ocupa la mayor parte de la égloga: se extiende a lo largo de 24 estrofas. Con la forma de un «canto amebeo», composición lírica típica de la bucólica que alterna las voces de dos personajes a modo de competición (Gómez, 1993), los dos pastores se cantan requiebros mutuos de amor, expresan y exhiben su fervor amoroso, manifiestan su placer por oír cantar al otro a quien aman, su impaciencia por verse y la necesidad de amarse; se coronan recíprocamente con flores; intercambian regalos preciosos del mundo natural o campestre, y concluyen su encuentro dialógico con la mutua propuesta y anuncio de retiro al espacio íntimo de la choza de Arcadio, lo cual sugiere el paso a un mayor nivel de privacidad y de celebración amorosa; ya no verbal sino física. La referencia a este hecho *ob-sceno*, literalmente ‘fuera de escena’, vuelve más decoroso el placer y goce sensual anunciado por los pastores: «dentro de mi rica choza» (v. 185) «goces delicias de mi casto lecho» (v. 190) denota claramente un amor sexual y erótico, estratégicamente expresado dentro de una candida retórica pastoril con la que ironiza y dentro de la cual subvierte el tópico del espiritual amor platónico entre pastores.

El encuentro verbal entre los protagonistas se abre con mutuos vocativos y galanterías: primero con el apóstrofe de Arcadio a Licoris («Oh, mi pastora hermosa», v. 49) para exaltar sus atributos y el amor hacia ella («de mí más preciada / que, del pichón, la palomilla amada», vv. 53-54); palabras que reciben su correspondiente respuesta de Licoris, con el mismo esquema paralelo de contenido y forma: el apóstrofe «Oh, mi pastor donoso» (v. 55) y asimismo la hiperbólica manifestación de su amor: «y de mí más amado / que, de la oveja, el recental nevado» (vv. 59-60). Los símiles, las imágenes y los atributos apelan a una terminología pastoril rústica —calificativos, elementos y animales campestres— que,

¹⁷ Véase a propósito la crítica de Luzán a la evolución en lengua vulgar de esta poesía (2008: 159-163). Considérese también Gargano (2001, 2013) y Battistón (2007: 58-61).

por su exaltado empleo en la retórica amorosa, potencian la percepción de una exagerada e incluso ridícula elocuencia pastoril, que trata de dotar de sentido poético a conceptos llanos, toscos y agrestes.

Los paralelismos son perfectos a lo largo de los cuatro sextetos iniciales del «canto amebeo», los cuales contrahacen un diálogo amoroso entre Príncipe y Esposa —alegorías de Cristo y la Iglesia— contenido en el auto sacramental *Llamados y escogidos* de Calderón de la Barca. Iglesias integra perfectamente este texto de ideología cristiana en su égloga dada la versatilidad semántica que permitía la retórica pastoril: el código y la imaginería de la bucólica habían sido empleados también desde la doctrina católica como instrumento para vehicular la *pia rusticā* y en el siglo XVIII se producen identificaciones simbólicas entre estos contenidos, lo cual paganiza discursos cuyo origen cristiano resultaba reconocible.¹⁸ Las imágenes pastoril-religiosas de «el corcillo herido, / por morir desangrado dulcemente / corre» (vv. 61-63) o la «blanca cordera / por mano del pastor apacentada, / corre» (vv. 67-69) sirven para transmitir con dramatismo la intensidad de la unión amorosa entre los pastores, cada uno de los cuales corre en dirección al otro, o bien «herido del arpón de mis amores» (v. 66) o bien «sin aliento / por llegar a tus brazos» (vv. 71-72). Las hiperbólicas expresiones de su enamoramiento siguen con la declaración del deleite que les produce escuchar sus cantos de amor correspondido. Afirman que ninguna música de la naturaleza les embelesa y gusta tanto como oírse y saberse queridos: «oír tu cantar, dulce pastora» (v. 78); «escuchar tu voz, pastor amado» (v. 84). Resulta clara, pues, la centralidad del amor en la vida de esos pastores, que supeditan la felicidad y sentido de su existencia al hecho de tener al otro a quien aman, cuyo papel se equipara —conforme a la doctrina cristiana— al central que posee Dios para la vida del hombre. Y de ahí los ecos de San Juan («¿Adónde te escondiste, / Amado [...]?») cuando los pastores retóricamente se interrogan sobre la tardanza del ser al que aman (vv. 85-86, 92-93).

En torno a estos zagallos enamorados y felices, la naturaleza bucólica se exhibe en todo su esplendor y belleza, dado que el júbilo de sus amores repercute en la idealización del escenario, animado y perceptivo: «los nogales aumentan lo frondoso» (v. 95), los zagallos «retoza[n] con relincho jubiloso» (v. 100), las rosas se coronan de perlas (v. 104), las ninfas «baila[n] regocijadas» (v. 106) debido a la cercanía o mera mirada que Licoris o Arcadio les dedican; de lo cual se infiere, *ad contrario*, que las tradicionales quejas de amor entre pastores habrían de afear la naturaleza en la que se sitúan.

Arcadio y Licoris, además, se visten también con los galardones preciosos de la naturaleza y visibilizan el triunfo de sus amores y su belleza natural con la imposición mutua de coronas de flores aromáticas sobre sus frentes, lo cual enriquece y funde la imagen perfecta de esos enamorados con olores, colores y símbolos de una naturaleza perfecta y poética, codificada con metáforas o referencias mitológicas (vv. 109-114 y 115-120).

El intercambio de regalos, a continuación, vuelve a incidir —como en la descripción dada al comienzo, vv. 21-27 y 35-41— en la condición sencilla y rústica de los pastores protagonistas, que se obsequian como prendas de amor no solo elementos del medio campestre sino también instrumentos musicales y tonadas, realidades muy típicas y características de los zagallos en el género eglógico. Los últimos regalos, «una corcilla, / blanca cual nieve y roja como un oro» (vv. 157-158) y «un manso peinado / de blancos rozos y ojos amorosos» (vv. 163-164) combinan de nuevo las resonancias religiosas con la retórica pastoril-amorosa y reafirman con estas realidades campesinas y agrestes —identificadas con un escenario áulico— la naturaleza de su amor, sencillo, puro y sin ambiciones deshonestas.

¹⁸ A propósito de esta identificación entre bucólica y la tradición cristiana considérese el estudio de López Estrada (1974: 152-206). También considérese Battistón (2007: 61-72).

Los cuatro últimos sextetos, no obstante, invitarán a un movimiento espacial («¡vamos!», vv. 164, 173; 175, 179), en sintonía con el avance del día: ya no es el amanecer, sino que «ya asciende el sol al medio cielo», v. 170), de modo que la pareja de pastores se recogerá para protegerse del calor. Esta ocasión idónea será aprovechada por Iglesias para introducir el elemento sensual final en relación con estos amores cándidos y pulcros entre los protagonistas: «Los ardores / nos convidan a un plácido reposo», afirma Licoris (vv. 175-176). El sugerido movimiento último de los zagallos desde el escenario natural exterior (ídilico) hacia el interior de la «rica choza abastecida: / mi choza regalada» (vv. 185-186) de Arcadio o «mi casto lecho: mi lecho regalado» (vv. 190-191), según declara Licoris, evoca un final de espacios privados e íntimos superpuestos, escenario «envidiad[o]» (v. 187) y «codiciado» (v. 192) por «tantos pastorcillos» y «pastorcillas» (vv. 187, 192) que, en suma, parece aludir a una gozosa unión sexual.

La última estrofa del poema devuelve la voz al Poeta, que sintetiza la escena central de la égloga. Contrastando, tras el ritmo lento de los sextetos del «canto amebeo», la rapidez y sincretismo de esta cadencia final del hepteto, cuya aceleración está potenciada con el uso de abruptos encabalgamientos e hipérbatos. Aquí la intención del Poeta parece ser, además, evitar particularizar o detallar el caso concreto de esas «razones» de amor de Licoris y Arcadio, descritas como «estas y otras» porque forman parte de una tradición tópica de discursos pastoriles, de estos y otros pastores, la cual vienen a engrosar. Los «dos tiernos zagallos», por tanto, podrían adquirir desde esta perspectiva un significado asimismo general. Los cantos de amor no hacen sino avivar, enardecer, los sentimientos de los pastores en las églogas y, muy claramente, en esta, donde su diálogo concluye con una sugerencia de un amor pasional, físico, alejado del platónico, cortesano o espiritual de la bucólica aurea.

Los tres versos finales del poema condensan de forma enfática elementos característicos del género eglógico («voz oyendo», «amar amores», «río, y prado, y fuentes, y flores»): voces de pastores enamorados, sonidos o música y el tópico clásico del *locus amoenus*. El hincapié en los sonidos, los sentimientos y la naturaleza idílica, mediante el énfasis de la políptoton, la *derivatio* o el ligero pleonasio resalta en esa oración final; además, el tono del Poeta —en conexión con el significado general de sus últimas palabras, alusivas al canto de estos pastores y al mismo género— sugiere una ironía o parodia intertextual en su afirmación de que (hasta) la naturaleza ha aprendido a «amar amores» a base de oír de continuo sus canciones. ¿Comicidad o cansancio del tópico? Tal vez un guiño a ambas interpretaciones, significativas y coherentes en una poesía que es antítesis de la égloga barroca y que parece parodiar sus excesos de refinamiento cortesano y retórico, en favor de una propuesta que presenta una irónica y lúdica vuelta al modelo clásico, sin pastores elevados ni poetas galantes petrarquistas, sin naturalezas que cobran gran protagonismo, artificiales e interlocutoras de las quejas de amor pastoriles, sin retóricas cortesanas ni filosofías neoplatónicas para expresar el amor hacia el otro o la felicidad de amar en el campo.

CLAVES POÉTICAS: INTERTEXTUALIDADES Y CLASICISMO

Como sostiene Aurora Egido en su estudio sobre la teoría de la égloga aurea, la versatilidad y el proteísmo marcan el género (1985: 43), que experimentó un ascenso y una dignificación temática y estilística en los siglos xv, xvi y xvii, por encima de su sencillez retórica de origen.¹⁹ En los versos de Iglesias se visibiliza ese proteísmo y maleabilidad

¹⁹ Sobre la ductilidad y heterodoxia del género pastoril es muy recomendable el estudio de Anne Holloway (2017: 7-20, en especial).

del género, código formal que podía canalizar muy diversos contenidos,²⁰ y se cuestiona la extremada elevación de los temas y el estilo de las poesías bucólicas, ridículo, inverosímil y barroquizante. El poeta salmantino rescata y actualiza en su égloga el valor de imágenes y motivos de la fértil tradición de la bucólica —en su tiempo, de sobra conocidos y reiterados—, de ahí la lograda integración de resonancias textuales desde los poemas clásicos fundadores del género, a autores humanistas italianos, el maestro renacentista Garcilaso o el dramaturgo barroco Calderón. La elevada cantidad de intertextualidades que se incluyen y los textos que se contrahacen en este poema evidencian el progresivo tratamiento literario aplicado, a lo largo de los siglos, a unos materiales pastoriles que han ido alejándose de su modélico clasicismo e incorporando variadas semánticas y formas. Es así como en el siglo XVIII los autores entran de nuevo en diálogo con la tradición de un género que practican, a la vez que comprenden ya como redundante en su tópica y necesitado de una reforma, conforme a las nuevas claves de sensualidad y formas de vivir el amor surgidas en el Siglo de las Luces.²¹ La bucólica dieciochesca, como bien expone Gies, ofrece «un sensualismo más inmediato, algo diferente del antiguo *carpe diem* que recordaba al lector lo transitorio de los placeres humanos» (1995: 225). Este cambio —hacia una sensualidad o disfrute amoroso inminente, cotidiano, naturalizado, tranquilo, atemporal— se aprecia en el poema de Iglesias objeto del presente artículo, que asimismo parece recibir la influencia de la línea renovadora del género, con variantes creativas o tonos paródicos, surgida y cultivada en el siglo debido al profuso cultivo que la bucólica alcanzó en ese momento:

Lo que se recicla es el prestigio perdido de unos *topoi*, de un lenguaje y de la ideología que lo subyace. Pero esta empresa es por definición efímera: cercado de un desgaste irreversible, el género solo tendrá «modernidad» [...] durante unos escasos años, [...] la [década] de los setenta y, acaso también, la de los ochenta, que corren flanqueadas por la utilización paródica del lenguaje pastoril que llevaba a cabo, en los comienzos del siglo, un Torres Villarroel, y en sus finales Ramón de la Cruz (*La fingida Arcadia*) (Rodríguez de la Flor, 1983: 139).

De un lado, por tanto, en la égloga de Iglesias cabe considerar el predominio de un modelo rústico y primitivo de pastores y de su realidad, que nos retrotrae al tiempo mítico de una Edad de Oro y a un modelo primitivo literario: el de los clásicos. La evocación de Teócrito, que en sus poesías se preocupó por la verosimilitud ambiental, es clara.²² El medio natural en los versos de Iglesias es hermoseado mediante sus calificaciones o adjetivaciones, pero sin perder su identidad rural genuina («caperuza / y pellico», «zurrón de pellejo», «albarcas», «guardapiés», «valle», «pradera», «pájaros», «corcilla», «cayado», etc.). Los pastores rústicos también remiten al modelo practicado por Teócrito, al igual que la forma alternante del «canto amebeo» que esos personajes construirán, conectado a su vez con los paradigmáticos diálogos pastoriles de las *Bucólicas* de Virgilio. El contraste entre el cuidado de la expresión formal y los referentes o contenidos empleados en la égloga genera una lectura que —dado el conocimiento de la idealizada égloga áurea por parte del lector, a la que sutilmente se alude con el título garciliásano de «Égloga primera»— invita a una interpretación cómica, paródica o, al menos, disímil con ese previo patrón del género.

²⁰ Cf. Rodríguez de la Flor (1983: 137-140).

²¹ Acerca de este cambio entonces en el concepto de amor consultese el trabajo de Philip Deacon (2017).

²² Sobre Teócrito y sus idílicos véase Clúa Serena (2008).

Por otra parte, en su composición el poeta salmantino no se demora en la descripción de los pastores ni en la pintura de la naturaleza que les rodea. Nótese, a este respecto, otra huella clasicista, puesto que en los inicios de la bucólica se restaba protagonismo «a la caracterología de los personajes en favor de los temas que estos vehiculan, de ahí que sean estos temas los que nos permitan trazar las fuentes del presente modelo [clasicista, que] habría que remontarlo a la antigüedad grecolatina, a las *Bucólicas*» (Briante Benítez, 2019: 99). En efecto, en nuestro poema la presentación de los pastores resulta breve y superficial. El Poeta los describe físicamente —para ilustrar su condición— y en movimiento, puesto que lo que le interesa es situarlos en escena y presentar su encuentro, el cual dará lugar al «canto amebeo» central. Estos zagallos, imprecisos en su retrato, son definidos básicamente por el motor que les mueve: sus exaltados amores correspondidos, ideal de vida feliz que ellos cumplen en un escenario natural, espacio que para los clásicos —como Lucrécio— permitía la suma materialización del ideal de felicidad y el distanciamiento de las penalidades y sufrimientos (*De rerum natura*, II, I y ss.). Por consiguiente, con los amores alegres de sus pastores, Iglesias se ajusta más al modelo de la bucólica clásica, cuyo dechado —como arriba hemos señalado— será Virgilio.

Estos amores serán el motor y motivo central de toda la égloga: moverán a Arcadio y Licoris hacia su encuentro en persona, su canto o intercambio verbal y su búsqueda final de una intimidad para consumar su amor —al igual que en la primera égloga de las *Bucólicas*, la cual se cierra con la invitación del pastor Títero a su amada Amarilis para pasar juntos la noche—.²³ En los versos de Iglesias, el cultivo de los amores entre Arcadio y Licoris centrará la atención del poema, que sutilmente rompe con diversos tópicos muy repetidos en el género. En primer lugar, el movimiento, no solo temporal (del amanecer al mediodía), sino también el referido a la historia amorosa (activa). Era tradicional el comienzo de las églogas al amanecer —momento aquí referido mediante un pictórico circunloquio, vv. 14-20—, pero en general terminaban con la puesta del sol, tópico que Iglesias incumple porque concluye su poema al mediodía. La mayor fuerza de la interacción amorosa entre los pastores se hace coincidir, así, con la hora del día en que el sol logra su mayor intensidad, de modo que el sugerido encuentro íntimo —presumiblemente más erótico— se produce en el momento en que el sol alcanza su punto álgido en el cielo y en el que la temperatura al descubierto sería más elevada. El hecho de resguardarse en el interior de la choza, en el lecho, por tanto, gana naturalidad y lógica en esas circunstancias, al margen del sentido erótico con el que este movimiento de los pastores se connota. Por lo que se refiere al desarrollo de la trama de amor, Iglesias contraviene el tópico estatismo que afecta a la bucólica aurea, con pastores pasivos y quejicos: presenta en su poesía, en cambio, un avance amoroso, con personajes que cantan sus amores y que además actúan. Esos felices amores pastoriles, amparados por los ecos clasicistas que de ellos se desprenden y por la mitología de una primitiva Arcadia, tratan de naturalizarse y de alcanzar el reconocimiento de su bondad, lo cual hubo de ser uno de los objetivos fundamentales del poeta, junto con la voluntad lúdica y paródica de este texto frente a otros del género de los siglos XVI y XVII.

De otro lado, en la égloga de Iglesias conviene apreciar e identificar la amplia cantidad de intertextualidades que se acogen, recurso formal que conduce a la definición del poema bucólico como una manipulación de diversos modelos previos. Ese es precisamente el concepto de «género pastoril» que defiende Thomas (1999: 120) e Iglesias, mediante la utilización de esta estrategia compositiva, vuelve a exhibir, con acierto, un rasgo clasicista, dado que Teócrito lo emplea en sus versos. Considerado como el primer

²³ Sobre el tratamiento del amor en la égloga I de Virgilio consúltense Alberte (1991).

creador de la poesía bucólico-pastoril, sobre este Clúa Serena apunta: «Su obra muestra intertextualidad helenística [...], experimentalismo, quiebra de normas clásicas y multiplicidad genérica. [...] [En ella] se hace referencia a todos los modelos anteriores».²⁴ Para este estudioso, la intertextualidad en Teócrito «manifiesta una reescritura de la tradición» (2008: 296), lo cual, *mutatis mutandis*, podríamos afirmar que también ocurre en Iglesias, si bien en este, además, esa dimensión intertextual propicia, en última instancia, una lectura paródica, cómica y crítica del poema, que —como venimos diciendo— propone referencias a la tradición larga y varia de la bucólica a fin de reivindicar una vuelta al paradigma clásico de sencillez de estilo y de contenidos.

El título «Égloga primera», de hecho, parece jugar a reivindicar un regreso a la égloga primitiva, original, grecolatina: clásica. Desde este sentido esencial y constitutivo del poema, se impone con fuerza su conexión con los clásicos: por una parte, con el idilio v de Teócrito (*Idilios*) mediante el «canto amebeo» central y, en general, con los contenidos rústicos e intertextualidades;²⁵ por otra parte, y muy en especial, con la égloga primera de Virgilio, con la que comparte la forma del diálogo pastoril y también la explícita invitación amorosa final entre los pastores (*Bucólicas*).

Frente a estos referentes de la Antigüedad clásica, hacia los que el poema de Iglesias se acerca, el comienzo introduce asimismo otra intertextualidad clara: la «Égloga primera» de Garcilaso.²⁶ La coincidencia en sus títulos habría evocado en el lector, ya en principio, la relación con este famoso poema bucólico español. La conexión se confirma en los primeros versos (vv. 1-3): pese a que comparten una serie de conceptos («canto» – «he de contar»; «dulce» – «dulce»; «un pastorcillo / a su zagala» – «dos pastores»), la relación intertextual entre los poemas de Iglesias y Garcilaso será sobre todo de oposición porque sus objetos directos manifiestan la antítesis de tema, tono y perspectiva: cantan, respectivamente, «el dulce enamorar» y «el dulce lamentar». Por tanto, el autor salmantino anuncia y asienta las líneas formales y temáticas claves o definitorias de su composición desde la apertura de esta —con su título y versos iniciales—.

No obstante, esta égloga teje otra relación intertextual relevante: con «Tirsis: égloga en alabanza de la vida del campo» (vv. 1-7, 10-13, 15-20, 28-29 de nuestro poema). El poeta aprovecha versos de esa bucólica anterior —presentada a la Academia, aunque no premiada— para contrahacerlos e integrarlos en una nueva poesía más neoclásica y que introduce variantes dentro del género. Iglesias demuestra con esta composición haber superado su más convencional propuesta de 1779 y construye un texto con referentes destacados de la tradición de la bucólica —nacional e internacional— y mediante los que patentiza la transformación y el diverso tratamiento de esta forma y del motivo pastoril, así como su plasticidad para asimilar discursos de semántica muy distinta a la «pagana» original.²⁷ Entre esos autores traídos a la égloga mediante alusiones a sus poesías, más o menos puntuales, encontraremos al humanista italiano Giovanni Boccaccio (v. 32) —que cultivó el elemento bucólico en dieciséis églogas en latín, a más de en sus *Ninfale Fiesolano*, su *Ninfale d'Ameto* o su *Comedia delle ninfe Fiorentine*—, a los culteranistas Góngora con sus sonetos (v. 38) y Calderón de la Barca con su auto *Llamados y escogidos* (vv. 49-72), a Garcilaso con su égloga II (vv. 125-126), al devoto poeta barroco José de Valdivielso con

²⁴ Acerca de la intertextualidad helenística en Teócrito consultese la monografía de Bonnano (1990: 5-45) y su nueva edición (2018). Considérese también Thomas (1999) con respecto a Virgilio.

²⁵ Sobre la versión libre del idilio v de Teócrito realizada por Esteban M. de Villegas, poeta admirado por Iglesias, consultense sus *Eróticas* (Villegas, 1617: 66-78). También Villegas (1617: 97-98, 212-216).

²⁶ Para una comparación entre estos dos poemas, considérese el trabajo de Azar (2015) sobre la égloga garciliiana.

²⁷ En torno al concepto, finalidad, temática tradicional, estilo, etc. de la *boukoliká*, véase Groningen (1958) y García Teijeiro (1972).

un salmo (v. 128), al poeta ascético fray Luis de León (v. 135) o al revolucionario e ilustrado abate Marchena con su oda «Sueño de Belisa» (v. 156). Esta mezcolanza de sutiles referencias a poetas de muy varios estilos y contenidos —si bien todos conectados por el motivo bucólico— sin duda contribuye a la finalidad última de la égloga intertextual y heterodoxa, «regenerada», de Iglesias: esto es, reclamar una menor retórica y complejidad para el género; una vuelta a los orígenes sencillos, clásicos y rústicos de la bucólica.

CONCLUSIONES

Iglesias nos presenta con su «Égloga primera» un texto singular, que combina —y revela— su postura creativa con respecto al devenir del género bucólico, junto con una clara voluntad lúdica, a modo de poema de divertimento que podría leerse en una reunión entre colegas del grupo salmantino —y de ahí, tal vez, su condición, hasta ahora, de inédito—. En él la expresión del «amor enardecido» entre los pastores domina todo el poema y acapara su protagonismo, aunque con una naturalidad y candidez propia de una antigua Edad de Oro o época arcádica.²⁸ La égloga se contrapone, en este sentido, a los habituales parlamentos de quejas de amor emitidos por los pastores renacentistas y barrocos hacia sus amadas, por lo general ausentes: en su enfoque alegre, pues, conecta con las variantes dentro del género pastoril ya cultivadas a finales del siglo XVII, por ejemplo en autores como Quevedo.²⁹

Se trata, en definitiva, de un poema dramático que establece un rico diálogo crítico con el género eglógico para parodiar o ironizar con sus excesos y proponer una vuelta a sus orígenes clásicos de sencillez y rusticidad. En este sentido, con esta poesía bucólica Iglesias coincide con la preceptiva neoclásica de su tiempo y con opiniones de poetas próximos a él, como su premiado amigo Meléndez o el agudo Forner, para quien las mejores églogas debían reproducir una auténtica y humilde atmósfera pastoril (Sánchez de León, 1987: 476). Su texto, en consecuencia, manifiesta una originalidad particular con respecto a sus otras églogas, recogidas en la *prínceps* de Tójar o en su posterior segunda edición (1793: I, 123-157; 1798: I, 131-212).

Se puede concluir que, frente al poema pastoril enviado a la Academia en el certamen de 1779, esta es sin duda la égloga más neoclásica e innovadora de entre las conocidas del poeta salmantino, partícipe con ella de una línea de renovación del género que venía cultivándose con éxito desde comienzos de la centuria. El perfil de Iglesias como poeta de formación clasicista, paródico y amoroso-pastoril volvía inevitable la realización de una composición tan creativa, ingeniosa y con una dimensión intertextual tan rica como la que aquí hemos presentado. Es evidente que en ella se unen las principales vertientes líricas de Arcadio —la burlesca o epigramática y la erótico-pastoril, quizás no tan distantes como hasta ahora se han leído— y que en esta égloga alcanzan una armónica y cohesionada expresión.

*

La siguiente edición, conforme es habitual proceder con escritos del siglo XVIII, moderniza las grafías del texto sin alterar su fonética. Además, se aplican las vigentes normas de acentuación y puntuación en español, se corrigen erratas de copia evidentes y se mantienen, en cambio, formas y usos de la lengua propios de la época.

²⁸ Consultese a propósito de ese cronotopo el artículo de Rodríguez de la Flor (1983: 147-150).

²⁹ Pueden verse detallados ejemplos de esto en la monografía de Holloway (2017).

ÉGLOGA PRIMERA
DE JOSÉ IGLESIAS DE LA CASA

Égloga primera
Arcadio. Licoris. Poeta

Canto con voz suave
el dulce enamorar de un pastorcillo
a su zagala grave,³⁰
que ayer oí en el bosque del tomillo.
Y hólgueme, pues, decillo:
que tan dulces amores
jamás juzgué entre rústicos pastores.³¹

5

Tú, Silvia,³² que has podido
volverme al pecho un tiempo de alegría,
al tierno son de la zampoña mía,
que aunque ronca solía
sonar un tiempo, si hoy me la escuchan,
vientos enfrenaré, calmaré mares.³³

10

Al tiempo que hacen salva
los tiernos pajarillos dulcemente
al que en brazos del alba
deja el palacio cárdeno de Oriente
y, sacando su frente
vallada de esplendores,
nos da luz, cuaja perlas y abre flores,³⁴

15

con blanca caperuza
y pellico de rosas mil bordado,
con pera de gamuza
y zurrón de pellejo leonado,
albarcas de calzado,
cayada de acebuche
y onda que con temor el lobo escuche,

20

25

³⁰ Nótese la oposición con «El dulce lamentar de dos pastores,/. Salicio juntamente y Nemoroso,/ he de contar», de la égloga 1 de Garcilaso, vv. 1-3.

³¹ Este comienzo recuerda a la «Égloga en alabanza de la vida del campo: Tirsis, Lydio, Alexis, Poeta» que Iglesias presentó al certamen de la Academia de la Lengua española en 1779 (CER-1780-11), en ciertos versos, vocablos, ambientación y estructura. Compárese: «Canto con voz suave / del Tormes dos galanes pastorcillos / y aquel contender grave / que hubieron al vergel de los tomillos / holgándome de oíllos / que tan dulces primores / jamás pensé de rústicos pastores» (vv. 1-7).

³² Nombre de pastora empleado por Iglesias también en su letrilla IX (1793: 1, 49).

³³ Cf. «Égloga en alabanza de la vida del campo», vv. 18-21: «Al tierno son de la zampoña mía / que, aunque ronca solía / sonar, si hoy la escuchares, / vientos enfrenaré, calmaré mares» (RAE, CER-1780-11, 2v).

³⁴ Cf. «Égloga en alabanza de la vida del campo», vv. 22-28: «Al tiempo que hacen salva / los blandos ruiseniores dulcemente / al que en brazos del alba / se levanta del tálamo de Oriente, / y sacando la frente, / vallada de esplendores, / siembra luz, cuaja perlas y abre flores» (RAE, CER-1780-11, 2v).

de su choza salía
 Arcadio³⁵ en busca de su ninfa hermosa,
 cuando ella ya venía
 por la selva llamándole afectuosa.
 ¡Oh, Venus, santa diosa,³⁶
 que así los dos se amasen,
 que un punto desasidos no se hallasen!

30

Traía la zagala
 blanco pellico de rizada nieve
 y un guardapiés de gala,
 que a competirle el prado no se atrevía;³⁷
 ciñendo su pie breve,
 albarcas de azucena,
 perla su cuello, rosas su melena.

35

40

Llegaron a juntarse
 y, del dulce mirar enardecidos,
 probaron saludarse,
 con voz que enamoraba los oídos.
 Los pájaros sus nidos
 por los oír dejaron.
 Decidme, oh musa, lo que se cantaron.

45

ARCADIO

Oh, mi pastora hermosa,³⁸
 muy más galana que la primavera
 y mucho más airosa
 que en el valle la palma placentera;
 y de mí más preciada
 que, del pichón, la palomilla amada.

50

LICORIS

Oh, mi pastor donoso,
 muy más lozano que el abril florido
 y mucho más garboso
 a mis ojos que el plátano crecido;
 y de mí más amado
 que, de la oveja, el recental nevado.

55

60

35 Cf. «Égloga en alabanza de la vida del campo», vv. 29-30: «de su albergue salía/Tirsis» (RAE, CER-1780-11, 3r).

36 Calificativo empleado por Giovanni Boccaccio, *La caza de Diana*, canto xvii, v. 8. El sintagma apositivo resulta atrevido y ofensivo al catolicismo de la época, pues blasfemaba contra las normas de la Iglesia y la Virgenidad perpetua de María.

37 En este verso de la *descriptio puellae* resuenan ecos de Góngora, de quien Luzán afirma que «fue uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo [...], usando sin medida un estilo sumamente pomposo y hueco» (2008: 172).

38 Esta estrofa y las tres siguientes (vv. 49-72) siguen, con pequeñas variaciones, el diálogo amoroso entre Príncipe y Esposa —figuras alegóricas de Cristo y la Iglesia— del auto sacramental de Calderón *Llamados y escogidos*, vv. 817-840.

ARCADIO

No así el corcillo herido,
por morir desangrado dulcemente,
corre al blando ruido
de los cristales de la clara fuente
cual yo por estas flores,
herido del arpón de mis amores.

65

LICORIS

No así blanca cordera,
por mano del pastor apacentada,
corre por la pradera
por llegar a su dueño desalada,
como yo sin aliento
por llegar a tus brazos corto el viento.

70

ARCADIO

No los cantos suaves
de los demás pastores y zagalas
ni el trinar de las aves
con que henchir sueles las eternas alas
me gusta y enamora
como oír tu cantar, dulce pastora.

75

LICORIS

No la blanda harmonía
que al despeñarse forman los raudales,
ni la alta melodía
de estos fulgidos orbes celestiales,
tanto me ha deleitado
como escuchar tu voz, pastor amado.

80

ARCADIO

¿Cómo tanto has tardado
en venir a tu amor, dulce pastora?
¿Juzgas que sin cuidado
vive aquel pecho, que en el tuyo mora?
Pues sin te ver mis ojos
no pensé ver del sol los rayos rojos.

85

90

LICORIS

¿Cómo te entretuviste
sin allegar a tu pastora ansiada?

677

¿Por ventura creíste
que vive de tu amor tan descuidada?
Pues mira, bien temía
que sin te ver jamás saliese el día.

95

ARCADIO

¿No miras los nogales
que con el sol aumentan lo frondoso?
¿Y los tiernos zagallos
retozar con relincho jubiloso?
Pues todo lo alcanzaron
porque tus claros [ojos]³⁹ los miraron.

100

LICORIS

¿No miras tú las rosas
de transparentes perlas coronadas?
¿Y las ninfas hermosas
por el bosque bailar regocijadas?
Pues la ocasión ha sido
el que tu voz dulcísima han oído.

105

ARCADIO

Aquí tienes de rosa
y colorado acanto guarneida,
con azucena hermosa
una fresca guirnalda entrelazada:
que en tus sienes, pastora,
dé envidia a los jardines de la aurora.

110

LICORIS

Yo de mirto amoroso
coronaré, pastor, tu rubia frente
con tomillo oloroso,
flores de anís y lauro floreciente:
porque este bosque vea
que excedes al garzón de Citera.

115

120

ARCADIO

Tengo para tu cuello
un collar de finísimos corales,
y para tu cabello

³⁹ El copista escribe puntos suspensivos para representar su oscura lectura: deja el espacio del término ilegible, que presuponemos por la semántica oracional y la necesidad métrica.

escarpidor de perlas orientales,
y el prendedero de oro
por quien vertió Camila amargo lloro.⁴⁰

125

LICORIS

Yo te tengo guardado
un nudoso cayado de azucenas,⁴¹
un pellico bordado,
y unas albarcas de listones llenas
y una honda⁴²
con seda verde y oro muy lucida.

130

ARCADIO

Ve aquí una pandereta
con cascabeles alrededor ornada
que me diera Dameta.⁴³
Mas de tu dulce voz acompañada
atraerá los zagales
que apacientan por esos romerales.

135

LICORIS

Pues yo un rabel sonoro
de cándido marfil te he preparado,
con sus tres cuerdas de oro
que, por tu mano armónica tocado,
estén a todas horas
prendadas de tu voz dulces pastoras.

140

ARCADIO

Yo tengo una graciosa
tonada que a Sileno cantó Cloris.
Confieso que está hermosa,
mas al oír tu voz, dulce Licoris,
la de Sileno es dura
y a la de Cloris fáltale hermosura.

145

150

⁴⁰ Referencia a la égloga II de Garcilaso (fragmento: «El amor en la arcadia»), donde la duquesa/pastora Camila se queja por la pérdida de su «prendedero de oro» (v. 850).

⁴¹ José de Valdivielso, *Exposición paraphrásica del psalterio y de los canticos del breviario*, psalmo XXII, «Dominus regit me, et nihil mihi, etc.», v. 5. Léase en Valdivielso (1623: fol. 28v).

⁴² Con este nuevo segmento de puntos suspensivos el copista indica la oscura lectura de parte del verso, que podría completar sus siete sílabas y su sentido con una voz como, por ejemplo, *producida* o *tejida* (esta última con dialefa en «una honda»).

⁴³ Joven cantor bucólico participe en el idilio VI de Teócrito. Véase también Fray Luis de León, égloga II «Formosum pastor», vv. 66-67.

LICORIS

Yo otra dulce tonada
 tengo de los amores de Batilo
 que a su Belisa amada
 cantó, de zagal, con dulce y blando estilo.⁴⁴
 Mas cuando tú has cantado,
 Belisa es dura, su zagal cansado.⁴⁵

155

ARCADIO

Mostrarte he una corcilla,
 blanca cual nieve y roja como un oro,
 tal cual mancha amarilla
 da a su pellejo un singular decoro.
 Pidiómela Náyada,
 mas para ti tengo muy guardada.

160

LICORIS

Pues yo un manso peinado
 de blancos rozos y ojos amorosos
 te tengo allí apartado,
 entre otros dos que tengo asaz hermosos.
 ¡Ay, mi manso querido!
 ¿Quién si no tú le hubiera merecido?

165

ARCADIO

Pues, mi zagala, ¡vamos!
 Porque ya asciende el sol al medio cielo
 y los más altos ramos
 aún no dan sombra al caluroso suelo.
 ¡Vamos donde esta siesta
 tenemos plática dispuesta!

170

LICORIS

¡Vamos!, que los ardores
 nos convidan a un plácido reposo
 y los demás pastores
 ya se acogieron a lo más umbroso
 ¡Vamos, que iremos luego
 de los zagales al usado fuego!

175

180

⁴⁴ Alusión al poeta amigo Juan Meléndez Valdés y sus cantos pastoriles de juventud a Belisa, como ocurre en la primera versión de la Anacreónica VI «Si es forzoso, Belisa» (Polt, 1979: 196-197).

⁴⁵ Posible referencia también a la oda «Sueño de Belisa», de José Marchena Ruiz de Cuetos, poema bucólico en el que «la dura condición/ de Belisa y sus desdenes» (vv. 23-24) hacían que esta esquivase «el dulce canto / de Batilo» (vv. 34-35). Sobre la obra poética de Marchena véase Cañas Murillo (2014: 62).

ARCADIO

¡Vamos!, que yo pastora
en tanto te daré mi aliento y vida
y todo cuanto mora
dentro de mi rica choza abastecida:
mi choza regalada,
de tantas pastorcillas envidiada.

185

LICORIS

Pues yo te daré mi alma,
mi dulce corazón y blando pecho,
donde en gustosa calma
goces delicias de mi casto lecho:
mi lecho regalado,
de tantos pastorcillos codiciado.

190

POETA

Estas y otras razones
los dos tiernos zagalos confiriendo,
iban los corazones
en regalado amor enardecido.
Y así su voz oyendo,
fama es que a amar a amores
aprendió el río y prado y fuentes y flores.

195

BIBLIOGRAFÍA

- Madrid, Real Biblioteca, ms. II/628, ff. 167r-176r.
 Madrid, BNE, Ms. 23306/1, ff. 48-49, carta de fray Diego González a Gaspar Melchor de Jovellanos, 10 febrero 1778.
 Madrid, Real Academia Española, CER-1778, 38, ff. 1r-18v, «Canto a la valerosa resolución que tomó Hernán Cortés de echar a pique todas las naves en que él y su gente habían llegado a las costas de la Nueva España» [de José Iglesias de la Casa].
 Madrid, Real Academia Española, CER-1780-10, ff. 1r-14v, «La felicidad de la vida del campo» [de Tomás de Iriarte].
 Madrid, Real Academia Española, CER-1780-11, ff. 1r-27v, «Tirsis. Égloga en alabanza de la vida del campo» [de José Iglesias de la Casa].

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1981), Índice de las poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII, Madrid, CSIC.

ALBERTE, Antonio (1991), «El tratamiento del amor en la égloga I de Virgilio», *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, nº 2, pp. 225-230.

ARCE, Joaquín (1970), «Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, nº 22, pp. 31-51.

ARCE, Joaquín (1980), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.

681

- AZAR, Inés (2015), «“Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?”: cuerpo, intimidad y voz en la égloga primera de Garcilaso», *Confluencia*, vol. xxx, nº 3, pp. 51-59.
- BATTISTÓN, Dora (2007), «El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana. La poesía de Paulino de Nola», *IBCE*, nº 11, pp. 57-72.
- PÉREZ BENITO, Enrique y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2007), «La recepción de las Anacreónticas en el siglo XVIII en España», en Emilio Suárez de la Torre (coord.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- BONNANO, Maria Grazia (1990), *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- BONNANO, Maria Grazia (2018), *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina. Filologia e critica*, nº 102, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore.
- BRIANTE BENÍTEZ, Federico Juan (2019), *El teatro pastoril en la España de la Ilustración*, Sevilla, Universidad de Sevilla, tesis doctoral.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2014), «El mundo poético de José Marchena: entre la lírica y la revolución», *Revista Káñina*, vol. XXXVIII, nº 2, pp. 55-74.
- CLÚA SERENA, José A. (2008), «Teócrito, idilios VI y VII», en Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Madrid, Akal, pp. 293-313.
- DEACON, Philip (2017), «Eros reivindicado en la época de las luces: *Los besos de amor* de Juan Meléndez Valdés», *Cuadernos dieciochistas*, nº 18, pp. 157-189.
- DEACON, Philip (1995), «La maleabilidad del neoclasicismo: aproximaciones a la poesía española del siglo XVIII», *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor Jose Miguel Caso González*, Oviedo, Universidad de Oviedo e IFESXVIII, vol. 1, pp. 207-218.
- DEACON, Philip (1980), «Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación», *Revista de literatura*, nº 42, pp. 99-120.
- EGIDO, Aurora (1985), «Sin poética no hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, nº 30, pp. 43-77.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (1895), «Poesías inéditas», *Revue Hispanique*, nº 2, pp. 77-96.
- GARCÍA TEIJEIRO, Manuel (1972), «Notas sobre poesía bucólica griega», *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 4, pp. 403-423.
- GARGANO, Antonio (2001), «El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares», en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzionieri iberici*, Noia, Toxos, vol. II, pp. 71-84.
- GARGANO, Antonio (2013), «En los orígenes del moderno género bucólico: la égloga II de Garcilaso», en Teresa Rodríguez y Florence Raynié (dirs.), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule Ibérique: Du Moyen-Âge au Siècle d'Or*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi.
- GIES, David T. (1995), «El Rococó poético», en Víctor García de la Concha, dir., Guillermo Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa Calpe, vol. VI, pp. 221-229.
- GÓMEZ, Jesús (1993), «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11, pp. 171-195.
- GRONINGEN, B. A. van (1958), «Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque», *Mnemosyne*, nº 11, pp. 293-317.
- HOLLOWAY, Anne (2017), *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis.
- IGLESIAS DE LA CASA, José (1793), *Poesías póstumas de D. Joseph Iglesias de la Casa* [ed. Francisco de Tójar], Salamanca, Francisco de Tójar, 2 vols.
- IGLESIAS DE LA CASA, José (1798), *Poesías póstumas de D. Joseph Iglesias de la Casa, que contiene las poesías serias considerablemente aumentadas en esta segunda edición* [ed. Francisco de Tójar], Salamanca, Francisco de Tójar, 2 vols.

- IRIARTE, Juan de (1780), «La Felicidad de la vida del campo: égloga, impresa por la Real Academia Española», Madrid, D. Joachín Ibarra.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974), «La línea de la tradición cristiana», en *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, pp. 152-206.
- LÓPEZ-SOUTO, Noelia (2023), «Una epístola inédita de José Iglesias de la Casa dirigida a Juan Meléndez Valdés», *Revista de Literatura*, vol. LXXXV, nº 170, pp. 349-380.
- LÓPEZ-SOUTO, Noelia (2022), «Epicureísmo y erotismo en la obra del poeta José Iglesias de la Casa: nuevas aportaciones y lecturas», *Boletín de la Real Academia Española, Boletín de la Real Academia Española*, vol. 102 (2), nº 326, pp. 547-592.
- LUZÁN, Ignacio de (2008), *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1978), *Métrica española*, Madrid/Barcelona, Guadarrama.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo (2021), «Una polémica soterrada. El paso de la poesía anacreóntica a la filosófica», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 44, nº extra 8, pp. 212-246.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1997), «Lo actual y lo intemporal de la bucólica: Forner e Iriarte ante las églogas de 1780», *Dieciocho*, nº 20, pp. 7-24. Disponible en Biblioteca Virtual Cervantes.
- POLT, John H. R. (1979), «La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés», *Hispanic Review*, vol. XLVII, nº 2, pp. 193-206.
- PORCEL, José Antonio (1750), *Juicio lunático del Fiscal de la Academia*, BNE, ms. 18476 (13), (texto inédito).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1983), «Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca», *Anales de literatura española*, nº 2, pp. 133-154.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1982), «Aportaciones al estudio de la escuela poética salmantina (1773-1789)», *Studia Philologica Salmanticensia*, nº 6, pp. 195-202. Disponible en Biblioteca Virtual Cervantes.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1987), «Las églogas presentadas a la Real Academia Española en el certamen de 1780», *Revista de Literatura*, vol. XL, nº 98, pp. 473-490.
- SAMANIEGO, Félix María de (1781), «Fábula xvi (El Ciudadano Pastor)», en *Fábulas en verso castellano*, Valencia, Benito Monfort, t. II, Libro IX, pp. 97-101.
- SENABRE, Ricardo (1979), «El ingrediente paródico en la poesía de Iglesias de la Casa», *Anuario de estudios filológicos*, nº 2, pp. 283-292.
- THOMAS, Richard F. (1999), *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Michigan, University of Michigan Press.
- VALDIVIELSO, José de (1623), *Exposición paraprástica del psalterio y de los canticos del breviario*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- VALLEJO, Irene (1990), «La poesía en el Diario de las Musas», *Estudios de Historia Social*, nº 52-53, pp. 517-522.
- VILLEGRAS, Esteban Manuel de (1617), *Eróticas*, Nájera, Juan de Mongastón.

