

Agresión sexual y amor cortés en la novela pastoril en tiempos de Cervantes

Sara Santa-Aguilar

(Università degli Studi di Milano / Marie Skłodowska Curie Fellow)*

ORCID: 0000-0002-3199-6504

Mucho más que razones neoplatónicas da forma a la materia de la novela pastoril en lengua castellana. Sabido es que sus tramas se vertebran sobre historias de triángulos y no correspondencias amorosas, pero estas traen como colofón rivalidades, celos, envidias y deseos frustrados que pocas veces se solucionan por vías de la desinteresada renuncia a la correspondencia (Castillo Martínez 2010), desembocando, por el contrario, en desarrollos diegéticos en los que se da una desafortunada carrera por la prevalencia, y en los cuales cualquier medio al alcance de los “discretos” pastores es utilizado bien sea contra los rivales o contra el mismo objeto del deseo. Las razones neoplatónicas y conceptos petrarquistas, que en la tradición crítica y docente han conformado el cliché de “lo que es el género,” si se mira este de cerca, no son otra cosa que un decorado retórico de estas turbulentas estructuras que poco a poco se va cayendo dejándolas al desnudo.

En lo que concierne a la violencia sexual, es de notar que esta aparece desde la novela inaugural en lengua castellana, *La Diana* de Montemayor (1559), a través del conocido episodio del rapto fallido de las ninfas por parte de los salvajes. Si bien es uno de los pocos episodios de violencia pastoril que ha sido ampliamente abordado,¹ me interesa proponer una contextualización, con sus fuentes y sus huellas en el desarrollo del género, en la cultura visual de la Temprana Edad Moderna y su particular gusto por representaciones mitológicas/bíblicas/clásicas del momento inmediatamente anterior a una violación y su intersección con la retórica del amor cortés. El corpus del que me ocuparé será el de las obras que salieron publicadas en vida de Cervantes, esto es, las comprendidas entre 1559 y 1609, fecha en la que ve la luz *La Constante Amarilis*, de Cristóbal Suárez de Figueroa.²

Una lúcida explicación de la demanda de escenas de agresión sexual en el arte la ofrece Mercedes Alcalá-Galán en el primer capítulo de su monografía “*Con esta carga nacemos las mujeres:*” *discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*. Explica la autora:

si tenemos en cuenta que la violación devalúa irremisiblemente a la mujer y que, como hemos visto, a la pérdida de su integridad física se suma la de la culpa moral, podemos asumir que una mujer nunca está tan bella y tan pura como en el instante anterior a una agresión sexual. La violación tendrá la virtud de la alquimia: será capaz de ejercer la fantasía inducida socialmente de transformar para siempre la propia esencia del sujeto femenino y de sustituir todos sus valores positivos por sus equivalentes negativos (85).

* Este trabajo se enmarca en mi proyecto de investigación postdoctoral VIOLENDINGS 101062513 financiado por la Comisión Europea HORIZON-MSCA-2021-PF que desarrollo actualmente en la Università degli Studi di Milano.

¹ Para una bibliografía al respecto ver las ediciones de la obra de Montemayor a cargo de Rallo (nota 32, 187) y Montero (nota 92.117, 352-354). En adelante citaré a Montemayor siguiendo la edición de Rallo.

² Sigo el corpus propuesto por Castillo Martínez (*Antología de libros de pastores*), que propone una clasificación aparte del corpus de pastoriles a lo divino, y por esta razón tomaré como última pastoril *La Constante Amarilis* y no los *Pastores de Belén*, de Lope de Vega, publicada en 1612, de cuyas violencias sexuales bíblicas se ocupa Piqueras Flores en su artículo publicado en el presente monográfico.

El episodio de Montemayor obedece a la lógica de la demanda de escenas mitológicas de cuerpos femeninos a punto de ser subyugados por la fuerza, a su particular erotización y estetización. De hecho, del motivo de sátiros raptando ninfas se encarga también Rubens décadas más tarde en su *Diana y sus ninfas sorprendidas por los sátiros* (1639-1640). Como un cuadro, la narrativa del lusitano puede preservar esa belleza antes de la subyugación, detener la alquimia a punto de operarse, ya no por vía de la sustracción de la escena de la secuencia temporal de su desenlace (cuadro), sino por la de la acción narrativa estorbada. Montemayor preserva la integridad de las mujeres, y, con ella, el idealismo del género, al introducir, como *deus ex machina*, a una *virgo bellatrix* que trunca el rapto asesinando a los agresores.

Pero el portugués no es el primero que obedece a este gusto en la literatura pastoril. Como ha destacado Montero (nota 92.117, 353-354), ya en su modelo, la *Arcadia* de Sannazaro (1504), estaba esta escena, y no en vano como una écfrasis de un cuadro presente en las puertas de un templo. En el libro tercero, el pastor narrador destaca que, entre varias pinturas que observa, aquella que más le agrada es justamente la de un intento de rapto de ninfas, llevado a cabo, en este caso, no por tres salvajes, sino por cuatro sátiros:

Ma quel che *più intentamente mi piacque di mirare erano certe ninfe ignude*, le quali dietro un tronco di castagno stavano quasi mezze nascoste, ridendo di un montone che, per intendere a rodere una ghirlanda di quercia che dinanzi agli occhi gli pendea, non si ricordava di pascere le erbe che dintorno gli stavano. In questo venivano quattro satiri con le corna in testa e i piedi caprini per una macchia di lentischi pian piano per prenderle dopo le spalle; di che elle avedendosi si mettevano in fuga per lo folto bosco, non schiavando né pruni né cosa che le potesse nocere. De le quali una, più che le altre presta, era poggiata sovra un carpino, e quindi con un ramo lungo in mano si difendea; le altre si erano per paura gittate dentro un fiume, e per quello fuggivano notando, *e le chiare onde poco o niente gli nascondevano le bianche carni*. Ma poi che si vedevano campate dal pericolo, stavano assise da l'altra riva affanate et aneanti, asciugandosi i capelli; e quindi con gesti e parole pareva che increpare volessono coloro che giungere non le avevano potuto (III, 95-96; énfasis mío).

La construcción de esta écfrasis resulta llamativa, pues se trata de una escena de movimiento que contiene una sucesión temporal de, al menos, cuatro acciones o cuadros: las risas pastoriles de las ninfas, el descubrimiento de los sátiros, la fuga y el éxito de la misma. Pero, además de este aspecto, cabe resaltar que obedece a la lógica antes descrita.³ Por un lado, no puede pasar desapercibido que se explicita que es el cuadro que más gusta al espectador masculino que lo describe. Por otro lado, esta apreciación se confirma en la construcción misma de la écfrasis, donde se da una erotización de esos cuerpos femeninos a punto de ser agredidos sexualmente: se resalta que las ninfas están desnudas, y se vuelve a poner detenidamente el

³ No es la única écfrasis de una agresión sexual en la obra de Sannazaro. También en el libro III, se describe una copa que tiene pintado en medio “il rubicondo Priapo che strettissimamente abbraccia una ninfa, e mal grado di lei la vuol basciare; onde quella di ira accesa torcendo il volto indietro, con tutte sue forza intende svilupparsi da lui, e con la manca mano gli squarcia il naso, con l'altra gli pela la folta barba. E sonovi intorno a cosstorio tre fanciulli ignudi e pieni di vivacità mirabile, de'quali l'uno con tutto il suo podere si sforza di tórre a Priapo la falce di mano, aprendoli puerilmente ad uno ad uno le rustiche dite; l'altro con rabbiosi denti mordendoli la irsuta gamba, fa segnale al compagno che gli porga aita; il quale intento a fare una sua piccola gabbia di paglia e di giunchi, forse per rinchiudervi i cantanti grilli, non si move del suo lavoro per agiutarli. Di che il libidinoso idio poco curandosi, più si restringe seco la bella ninfa, *disposto totalmente di menare a fine il suo proponimento*” (III, 115-116).

énfasis sobre este aspecto subrayando lo poco que oculta sus carnes blancas el agua del río durante la fuga. Montemayor toma el episodio de su modelo y convierte la éfrasis, ya bastante cinematográfica en la obra del napolitano, en acción narrativa. En la obra del lusitano, las ninfas sí serán alcanzadas por sus perseguidores –no está el elemento acuático salvador–, sin embargo, al igual que Sannazaro, el portugués acude al mecanismo de desactivación⁴ para que no se consume la agresión y quede plasmado ese impoluto “antes de” tan grato al arte de la Temprana Edad Moderna, en este caso, por intervención de mano ajena.

Además, al ser una acción narrativa, en la obra de Montemayor caben las palabras, las justificaciones de los actos que vienen a complementar el sentido de la escena. En este punto, es de notar que, aunque los salvajes son asesinados como culpables de un acto que no puede tener cabida en la arcadia, surge una y otra vez en la construcción del episodio una resbaladiza zona gris que empaña la condena del mismo: el entretejimiento entre amor (desordenado, pero amor, al fin y al cabo) y agresión sexual. Dicen los salvajes:

A tiempo estáis, *oh ingratas y desamoradas ninfas*, que os obligara la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar, *que no era justo* que la fortuna *hiciese tan grande agravio a nuestros cativos corazones*, como era dilatalles tanto su remedio. En fin tenemos en la mano el galardón de *los suspiros, con que a causa vuestra importunábamos las aves y animales* de la oscura y encantada selva do habitamos; y de las *ardientes lágrimas con que hacíamos crecer el impetuoso y turbio río* que sus temerosos campos va regando. Y pues para que quedéis con las vidas, no tenéis otro remedio sino dalle a nuestro mal, no deis lugar a que nuestras crueles *manos tomen venganza de la que de nuestros afligidos corazones habéis tomado* (II, 186-187; énfasis mío).

Los tópicos sobre los que se construye el discurso de los salvajes son los de los lamentos amorosos pastoriles: el dolor por causa de las bellas ingratas, las lágrimas que hacen crecer los ríos, los suspiros lanzados al viento y los corazones cautivos. Los agresores explican su acto violento apelando a la lógica del amor cortés, que pide que el amor-servicio del amante sea justamente “pagado” con la correspondencia de la amada, quien, en caso contrario, resulta ser una *ingrata*, es decir, un sujeto en deuda, reprochable desde esta economía amorosa feudalizada que la pastora Marcela se encargará de desmontar en el *Quijote*.⁵ Desde la perspectiva de los salvajes, su acto es un acto legítimo, que viene a establecer un orden en ese desorden contractual que es la no correspondencia de la mujer amada.⁶

⁴ He propuesto una categorización de las soluciones de la violencia en Santa-Aguilar (2023). Por *desactivación* entiendo cuando una acción está a punto de cumplirse, pero no sucede, bien sea porque su ejecución fracasa, porque el agresor desiste, o porque es estorbada por un tercero.

⁵ Recuérdese el famoso “Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama [...] ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? [...] el que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera” (I, 14; 125-127). Para este tema de la mujer esquiva en el teatro ver los estudios de Melveena McKendrick (1972, 1974, 1983). También interesante resulta la conceptualización que propone Martí Caloca (33-39) de este tipo –referido a Marcela– dentro de la tradición de la fierecilla domada.

⁶ Nótese, sin embargo, que ya desde el planteamiento de sus quejas pastoriles hay un elemento de desproporción que las saca de este ámbito en el que se inscriben: sus suspiros no se conciertan con el canto de los pájaros de las riberas,

La intersección entre retórica amatoria y agresión sexual deja atenuada la gravedad de la agresión, por un lado, permitiendo su estetización, y, por otro, haciendo, que, aunque no se legitime —es un acto que recibe un justo castigo—, sí se termine coqueteando con su justificación. Una vez más, la construcción del episodio se encuadra perfectamente en la cultura visual de su tiempo, en la que, como ha estudiado Alcalá-Galán (37-54), no son extraños los cupidos en las representaciones pictóricas de violaciones famosas que vienen a desdibujar la agresión y el sufrimiento de las víctimas desde los ojos de la cultura hegemónica de la Temprana Modernidad. Tómense, como ejemplos coetáneos a la obra de Montemayor, *El rapto de Europa* de Tiziano (1560-1562) y el del Veronese (1570) o *El rapto de Helena* de Primaticcio (1530-1539).

La persecución de la ninfa Stela por parte del gigante Gorphorosto en *La Diana segunda* de Pérez (1563) es calco aún más fiel que el de Montemayor de la éfrasis antes citada de Sannazaro, donde a la persecución de la doncella, supremamente erotizada, se soluciona ya no con un derramamiento extra de sangre, sino con el éxito de su huida hacia el agua, como sucede con las ninfas del napolitano. Cito por extenso el episodio:

Traía un *juboncico tan colorado*, que no se puede creer sino que fue teñido con el chermes; y *tan justo por la cintura y pecho*, que parecía ser dotado de entendimiento para por ninguna vía querer apartarse de aquel gentil hermoso cuerpo; *que por el alabastrino cuello estava, para mayor cuidado, suelto con algún descuido*. *El color purpúreo deste juboncico en su níveo rostro se representava con tanta gracia* cuanta suele dar con su sombra en los blancos palacios el colorado velo tocado del claro sol. *El vetezico*, movido con la presteza de la ligera corrida, *levantava una delgada faldilla del mesmo color que el jubón*. El ruedo blanco y azul desta faldilla, *poco más baxo que de la pantorrilla passava*, de donde se parecía la mitad de un borzeguí verde y por la parte de afuera de oro labrado, con unos çapatos, que talaes se llamavan, cuales los que dezían traer Mercurio. Ívanle sonando las flechas que dentro de un carcax de marfil que al izquierdo lado llevaba colgando. El arco que en la izquierda mano tenía, con tres flechas que en la derecha ivan, le aligeravan y apressuravan la huida.

Entrambos a dos, Parthenio y yo, vimos a esta soberana virgen, y entrambos a dos quedamos presos de su graciosa vista, como después se vio, aunque no por entonces, y tan fuera de nosotros, que no tuvimos acuerdo para favorecerla ni librarla de aquel ferocíssimo bruto que a las espaldas le iba, hasta que y'a buen trecho, puesto que en muy breve tiempo de nosotros se havían alexado. Y, dado caso que ayudalla quisiéramos, ni nosotros fuéramos bastantes a las bestiales fuerças de Gorphorosto, ni con gran parte igualáramos a la ligereza dél ni a la presteza de la bella Stela, que este es el nombre soberano de la virgen noble, y es aquella celestial pastora que no se desdeña andar en mi compañía.

[...]

el fiero Gorphorosto los cabellos de la hermosa Stela levantava, cuando ella, amarilla con el temor de se ver en tal aprieto y vencida con el trabajo de la veloce corrida, cobrado ánimo, se le aventajó, aunque poco. Y, llegada a la orilla del río por donde con el mar mezclava su corriente, dixo:

importunan a las aves de *las oscuras selvas*, sus lágrimas no aumentan las claras fuentes, sino que llegan a unos ríos *turbios y turbulentos*. Este elemento ha sido destacado por Montero en su edición crítica (nota 123, 93).

“O, vosotras, nimphas, si es verdad que poder tenéis en las aguas, ruégoos no desamparéis virgen ofrescida a la puridad de la casta Diana, pues tanto soys amigas della, a quien he honrado!”

Esto dicho, se arrojó en las aguas; y tras ella, sin dudar, el fiero Gorphorosto, donde se viera en peligro si tuviera menores fuerças para contrastar a la furia de la corriente o supiera menos nadar para salir fuera. El fiero pastor, como de la otra parte se vio, sacudido su cuerpo para desechar de sí el agua, a semejança de los puercos cuando de cenagal salen, y bueltos los ojos contra el cielo a modo de amenaza, deste modo comenzó a dezir en boz alta: “¡O, dioses, imbidiosos de mi bien, si hay alguno más que mi voluntad y apetito, cómo si entre mis manos os tuviese os escarmentaría para que otra vez en mis cosas no os entremetiéssedes! Y tú, Neptuno, que particularmente dizen que tienes poder en las aguas, echa de tus moradas *lo que es mío justamente*; si no, yo inquietaré cada día a ti y a tu compañía dentro dessas cavernas, trastornando estos montes míos en essas aguas tuyas” (I, 126-129).

La erotización del cuerpo en fuga en este episodio alcanza una dimensión tan hiperbólica, que impide incluso que los espectadores masculinos, Delicio y Partenio, tomen parte en favor de Stela, pues se quedan paralizados en su deleitosa contemplación. El cuerpo y los vestidos son descritos en detalle. Destaca el movimiento de fuga que levanta las ropas, que son de un color rojo que contrasta con las blancas carnes, cual en óleo de Rubens. El desenlace es el mismo que en la écfrasis de Sannazaro, el éxito de la fuga en el elemento acuático. Más aún, la relación intertextual se intensifica, pues las ninfas, personajes que en la pintura descrita en Sannazaro eran las víctimas de la persecución, son quienes dan su favor a la perseguida en la obra de Pérez, otorgándole la suerte que alcanzan en la novela del napolitano y convirtiéndola en una de ellas. Así, también Pérez, como Montemayor, se inscribe en la estetización de los cuerpos a punto de ser subyugados, que, sin embargo, se salvan, preservando para la ficción arcádica ese “a punto de” que no llega a cumplirse.⁷

En este punto también resulta interesante destacar tanto las razones de Gorphorosto como la respuesta de las ninfas. Gorphorosto, como los salvajes de Montemayor, alega un derecho sobre Stela por el hecho de amarla/desearla (“lo que es mío justamente”), y, sin embargo, las ninfas desmontarán ese alegado derecho señalando la desproporción entre la delicada Stela y el gigante, argumentando que “no son los dioses tan injustos que juntassen dos personas tan diferentes” (I, 129). Así, la condena de la agresión se basa en la desproporción, y no en la violación de la voluntad femenina, cuya erotización ha quedado consolidada en este corpus temprano del género.⁸

⁷ En este punto, me interesa precisar que, aunque todo el episodio apunta a la lógica del cuerpo femenino a punto de ser subyugado por la fuerza, el gigante Gorphorosto explicará a las ninfas que esta no era su intención respecto a Stela (III, 129).

⁸ Completan este corpus de asomos de violaciones pre-galatéicas los lascivos intentos del marinero Bartofaro en *La Diana enamorada* de Gil Polo (1564). En este caso, debido a los engaños que urde el personaje para llevar a cabo su plan (hacer creer a Clenarda que era Marcelio quien quería violarla), no aparece ese movimiento del cuerpo en fuga, ni la erotización del mismo, y por esto no entraré en su análisis. Sin embargo, es de resaltar que sí entra en el conjunto de violaciones que se entretienen con la retórica del amor: “hirió el maligno Amor el corazón del piloto” (I, 124). La peripecia de Alcida, Marcelio, Clenarda y co. continúa y llega a buen puerto, Clenarda permanece incólume, es decir, la amenaza de violación se desactiva, como todas las anteriormente analizadas, y se da el final reencuentro de todos los personajes de esta historia en el palacio de la sabia Felicia.

A medida que va entrando el siglo XVII hay un cambio notorio en la economía de la violencia pastoril. Las violencias injustas se consuman hasta sus últimas consecuencias,⁹ y del equilibrio renacentista se vira cada vez más hacia un gusto por el asombro conseguido mediante el horror y lo escabroso. Sin embargo, sorprenden los puntos en común, a pesar de las diferencias, en lo que concierne a la representación de la violencia sexual.

El caso de *El pastor de Iberia* (1591) es particularmente elocuente para resaltar este cambio de sensibilidad en la transformación del género. En el libro II, Filardo canta la historia del crimen de un caballero desdeñado y la venganza que recibe. En su planteamiento, la historia sigue exactamente el mismo recorrido del motivo de las ninfas y los salvajes. El desdeñado observa las actividades pastoriles, aunque ubicadas en ámbito cortesano, del objeto del deseo y su entorno femenino –tejer guirnaldas de flores– y se da la secuencia persecución-captura-atamamiento y legitimación por parte del agresor de la violación a punto de cumplirse desde la retórica que, fundiendo nuevamente la semántica del amor-servicio y del deseo, hace discursivamente del desdén una deuda que debe ser pagada:

Esta dama se apartó,
 por tejer una guirnalda,
 del oloroso jardín
 a muy pequeña distancia;
 adonde el aborrecido
 de industria estaba en celada,
 y cogiéndola en sus brazos
 a media legua la aparta,
 tapándole con un lienzo
 la que es de marfil y grana.
 Y cuando el traidor aleve
 la tuvo allí retirada,
 sus tiernas y blancas manos
 con un duro cordel ata.
 Lo que él no dio da el cordel,
 pues de lástima se ablanda,
 y *teniendo, sin piedad,*
a la que amor prende atada,
 por no apiadarse le dice
 esto sin verle la cara:
 “*Traidora, pues a mis quejas*
nunca te sentí apiedada,
 y al mando de mi enemigo
 te he visto obediente y grata,
en la moneda que diste”

⁹ Nótese que en el corpus temprano del género hay violencias que se consuman. Sin ir más lejos, en *La Diana* de Montemayor hay un auténtico derramamiento de sesos por la Arcadia por mano de la justiciera Felismena tanto en el libro II (con los salvajes como víctimas) como en el libro IV (con los caballeros que emboscan a don Felis como víctimas). Sin embargo, se trata de violencias legítimas, ejercidas contra el antagonista para preservar el orden. En Santa-Aguilar (2023) propongo la conceptualización de estas violencias como el ejercicio de una *potestas* ateniaca garante del equilibrio pastoril.

tengo de hacerte la paga” (II, 206).

Aquí no habrá Felismenas que impidan el acto violento, como en la obra de Montemayor,¹⁰ ni siquiera un orden cósmico que permita la fuga de la mujer, como en la obra de Pérez o en la de Gil Polo, y el acto no solo se consuma hasta sus últimas consecuencias, sino que remata con la muerte hiperbólica de las veinte puñaladas que recibe el cuerpo recién violado:

Y desnudándola toda,
estando al árbol atada,
goza el tirano por fuerza
lo que la virgen guardaba
cuando con su bien y gloria
llegara a ser desposada.
Y si la dama infelice
no dio de dolor el alma
fue por tenerla a su esposo
desde que era niña dada.

Y en acabando la fuerza,
arranca el traidor la daga,
que cien quintales pesó
al tiempo de levantalla,
señal que a la daga pesa
lo que aplace a quien la manda.

[...]

Mas como ciega pasión
era la que le incitaba,
y aquel ímpetu furioso
le tiene ya ciega el alma,
en el cristalino pecho
le dio veinte puñaladas (II, 207-208).

La materia escabrosa de la violación consumada y el asesinato (a los que luego se suma la tortura, descuartizamiento y quema del agresor) han pasado a convertirse en objetos de deleite estético en el mundo de los pastores. Fileno, el cortesano que llega a la Arcadia, canta estos versos porque le han pedido “alguna cosa nueva que nos dé gusto” (II, 202), y así son recibidos por la discreta comunidad de pastores que, aunque recibe la historia “un caso que ha sucedido” (II, 203), se regocija con la novedad y el asombro que ya no es suscitado por medio del despliegue de conceptos académicos (esperables del cortesano que llega a la Arcadia), sino por vía del horror y del amarillismo sin matices. También como relación gustosa que se lleva el aplauso de los pastores¹¹ es recibida la historia del gigante Alasto, narrada por Menalca en *La*

¹⁰ En contraste con Montemayor, observa Ignacio García Aguilar “aunque en *La Diana* ya se habían apuntado algunos episodios de cierta violencia, esta no se manifestaba de manera tan explícita como en *El pastor de Iberia*” (18). Si bien son muy explícitos los derramamientos de sangre operados por Felismena (ver Santa-Aguilar 2023), en lo que concierne a la violencia sexual y tortura posterior del culpable, es ciertamente rompedor.

¹¹ “Menalca dio fin con aplauso de los pastores a esta fábula” (II, 324).

Arcadia de Lope de Vega. Se trata de una historia igualmente cargada de violencias, que concluye con el asesinato del buen gigante a punta de azadones y todo tipo de herramientas pastoriles, y que inicia con una violación mitológica, de Júpiter sobre la ninfa Alania, en la que es concebido el gigante, y que se suma a esta estetización de las violencias sexuales mitologizadas.¹²

Pero además de estos casos, mediados tanto enunciativa como estéticamente (nótese que son historias narradas por un personaje y presentadas como elaboraciones artísticas para el deleite de la comunidad), hay otras agresiones sexuales que entran en el mundo de los pastores sin este tipo de mediación. En este punto es necesario destacar que una particularidad del corpus *seicentescos* es la presencia de espacios cada vez menos naturales, y, por consiguiente, de desarrollos narrativos que dependen de un *locus urbanus* de casas, rejas, ventanas y hasta coches, dejando de lado las consabidas fuentes y requiebros amorosos a cielo abierto. En esta nueva espacialidad que va configurando la pastoril del siglo XVII, surgen otros desarrollos de la violación del consentimiento femenino, que escapan de la estética cinagógica de las primeras representaciones de la agresión sexual en el corpus temprano y de los objetos estéticos del corpus tardío, pero, aun así, mantendrán puntos de contacto dignos de resaltar.

Un nuevo fenómeno que surge, relacionado con la espacialidad que antes señalábamos, es la irrupción de los pastores enamorados en las habitaciones de sus amadas sin su autorización. Lo hace Fideno en *El prado de Valencia* (1600) sobornando celestinescamente con cadenas a una criada que será alabada hiperbólicamente por su intervención para satisfacer los deseos del pastor. En este caso, Belisa fuerza la retirada del pastor y va a la habitación de sus padres. Más detalladamente se desarrolla este mismo episodio en *Tragedias de Amor* donde, también por intermediación de “una zagala de la casa,” Acrisio logra entrar a la habitación de Lucidora apremiado por “un curioso desseo de ver la hermosura y proporción de [su] cuerpo al desnudar[se]” (IV, fol. 136r). El voyerismo, en este último caso, es explícito y el personaje expresa directamente su deseo de disfrutar clandestinamente esta contemplación no consentida. Pero no contento con esto, también este pastor (como Fideno en la obra de Mercader) decide rematar su acción haciendo sabedora a su amada de la violación de este espacio íntimo:

Hasta que, apremiado del amor, anduve trazando con una zagala de su casa que una noche me dejase entrar en ella secretamente para solo ver a Lucidora acostarse sin que ella me viesse. La zagala, movida de mis importunaciones, determinose a ello, y abríome un postigo una noche, por el cual yo entré y subí arriba, y, escondiéndome en un rincón, sin ser visto, vi a Lucidora desnudarse y acostarse: y queriendo para reposar y dormir matar la luz, salí yo de donde estaba, y acercándome díjele: no apagues, graciosa Lucidora, la luz, por privarme de ver tu hermosura, ya que mi atrevimiento y ventura me han puesto en este lugar. ¡Ay de mí! (dijo ella sobresaltada), ¿qué es esto, Acrisio? ¿quién te ha engañado y me ha vendido para que te pusieses a tan necia empresa? ¿por qué gustaste de venir a enfadarme? Vuélvete luego, si no quieres perderte y perderme (IV, fol. 136r).¹³

¹² Es de notar que la historia, aunque en algunos episodios rememora diversas fuentes que han sido cuidadosamente anotadas por Antonio Sánchez Jiménez, como la fábula de Polifemo y Galatea (amor Alasto-Crisalda), o el engaño y cegamiento de Polifemo (fin de Alasto), es una invención del pastor narrador, y por ello resulta significativa para el estudio de los materiales pastoriles sobre la violencia.

¹³ Además del episodio mismo, resulta interesante la respuesta de la pastora, portavoz transparente de una moral tridentina que, siguiendo los mandatos de la sesión del 11 de noviembre de 1563, no aprueba el matrimonio derivado de la palabra de los enamorados y del encuentro carnal, y pasa a afirmar la “solemnidad” que requiere el

Si bien no hay fuerza física sobre las pastoras, ni es esta la intención de los “comedidos” amantes en estos episodios, resalta, nuevamente, la erotización de violar el consentimiento de la mujer, hecho que solo se completa con la consciencia de la víctima de su condición de tal, con su sobresalto ante el caso, que adquiere la dimensión de una violación simbólica en un género en el que la honra como consideración social, rígidamente regulada por un control el cuerpo y sus espacios de circulación/intimidad, va siendo una preocupación cada vez más determinante y explícita.

Un nuevo giro, pero siempre en esta línea, lo agrega *La constante Amarilis* (1609), la última pastoril que pudo leer Cervantes. En esta obra asoma la violación y, si bien no se consuma esta, ni ninguna otra violencia sobre el consentimiento de la mujer, hay una consideración de este acto por boca del pastor Arsindo que no puede ser pasada por alto, y que viene a complementar este corpus de violencias sexuales estetizadas y legitimadas desde la perspectiva de los agresores. Arsindo, tópico pastor más rico en bienes de naturaleza que de fortuna, se queja del poder de don Dinero, cada vez más inminente en la gestión de los afectos y destinos pastoriles, y tematiza sus intenciones –de las que desiste– y su capacidad física de “restablecer” el orden meritocrático usurpado por el dinero violando a la pastora amada que lo rechaza por ser pobre:

Sin duda, es éste el Siglo de Oro, pues sólo vence el oro y sólo quien reina es él. [...] Mas ¿por qué me queixo en vano? Cada uno usa las armas que le puso la naturaleza para que se defendiese. Vsa los pies el ciervo, las garras el león, los colmillos el iavalí. Assí, la hermosura y gentileza son armas de la muger. ¿Por qué yo no me inclino al robo, pues tengo vigor para él? ¿Por qué con violencia no me apodero de lo *que sin razón me niega esta enemiga*? Jamás se alcanza lo que se pretende siendo amante comedido. A otra cosa es menester atender: quien quisiere aprender a amar dexé respetos, ose y pida, solicite, importune y, si esto no bastare, tome lo que pudiere. *Ya se sabe la condición y estilo de la muger: huye y quiere que huyendo la alcancen; niega y quiere ser asida negando; riñe y quiere que riñendo la vençan* (III, fol. 187v).

Arsindo desarrolla un giro discursivo sobre la agresión sexual que, si bien parte de la retórica retributiva del amor cortés que he venido subrayando hasta ahora, agrega un nuevo matiz a cuanto había aparecido al respecto en este género literario: se separa de la tópica erotización del *no* de la mujer en contextos de agresión sexual, y pasa a su anulación absoluta, esto es, a la atribución de una voluntad de ser violada, la atribución de un *sí* detrás de cada *no*, legitimando la agresión sexual al presuponer una invariable coincidencia de la voluntad femenina con el deseo masculino que garantizaría el “orden” de una agresión sexual en otro plano más que se suma al de la justicia retributiva de la retórica de la ingratitud.

Ante este panorama de representación de la violencia sexual en la novela pastoril en tiempos de Cervantes, que, con diferencias remarcables, camina por las vías hegemónicas de la erotización cuando no emborronamiento del *no* de la mujer, el alcalaíno ofrece un tratamiento

matrimonio, clara alusión a la necesidad de documentos notariales, ceremonia pública, testigos y sacerdote, establecida en la sesión antes mencionada. Dice la pastora:

“Cosa para tan de asiento [el matrimonio] no se ha de determinar tan de paso y acto tan firme más solemnidad requiere: fuera de que, estando yo en sujeción paterna, he de seguir su voluntad y no guiarme a solas por la mía, y assi no es justo otorgar aora lo que pides, aunque lo merezcas, y yo lo desee, que esso con mis deudos y no conmigo se ha de tratar” (IV, fol. 136r). Para los reflejos de esta sesión en otra pastoril, *El pastor de Iberia*, ver García Aguilar (56-57).

diferencial. *La Galatea* (1585) es la primera obra en la que hay violaciones y raptos llevados a término. Sobre el saqueo de Barcelona, que posibilita la fuga de Silerio en el libro II, el personaje refiere que

alguno sé que hubo que con sacrílega mano estorbó el cumplimiento de los justos deseos de la casta, recién desposada virgen y del esposo desdichado, ante cuyos llorosos ojos quizá vio coger el fruto de que el sin ventura pensaba gozar en término breve (II, 119).

Si bien Cervantes vuelve a asociar la violación con la pérdida del valor cultural de la virginidad,¹⁴ es interesante notar que la persecución, con su consiguiente representación del cuerpo femenino a punto de ser subyugado por la fuerza, brilla por su ausencia. Cervantes no presenta cuerpos femeninos erotizados en su movimiento de huida. Su lente no se ubica en la belleza que la tradición cultural atribuye al cuerpo puro a punto de ser degradado. Por el contrario, su mirada calla el proceso, tiende un velo sobre las víctimas para señalar el dolor desde la mirada de quienes sufren con ellas. De este modo, a los gemidos de las madres y de los hijos en los que se focaliza el relato de los raptos, se une la mención de los “llorosos ojos” no de las recién desposadas violadas, sino de los esposos que contemplan atónitos los hechos.¹⁵

En la obra cervantina, además, las agresiones sexuales solo son una parte de las acciones violentas que pueden amenazar a una mujer. Así, aparecen otros actos que no están relacionados con el deseo ni con su larga trayectoria estética y retórica. Es de notar como ejemplo significativo el rapto de Rosaura, pues, aunque comparte muchos elementos estructurales con el rapto de las ninfas de Montemayor y su larga tradición, no tiene el deseo como móvil, sino otra consideración, que es la del honor. Rosaura es culpada por la tópica “ingratitude,” pero no porque haya manifestado una negativa a corresponder al deseo masculino, sino porque ha dado una palabra y la rompe. No es, en este sentido, una víctima inocente erotizada, sino un personaje trágico muy clásico, caracterizado por su *hybris* que se manifiesta, en primer lugar, como la soberbia que la lleva a desdeñar a Grisaldo a pesar de gozar de un amor correspondido para probar “la fuerza de los lazos de su hermosura” (IV, 219-220) y, posteriormente, como la extremosidad de su rabiosa reacción de dar su palabra de matrimonio a Artandro al descubrir que pastor amado que no ha respondido como ella deseaba.¹⁶ La víctima no es un sujeto pasivo estetizado sobre el cual se despliega el deseo y la violencia, sino que el rapto se configura como la última ficha de un dominó cuya caída ha sido empujada por la misma Rosaura en su sucesión de errores trágicos.

Siguiendo con las variaciones cervantinas sobre el hilo de la retórica de la ingratitude y los prendimientos, aún más evidentes resultan las rupturas introducidas en el conflicto Galercio/Gelasia. La bella ur-Marcela es introducida por Maurisa, hermana de Galercio, como “cruel” (IV, 267) y posteriormente también dirá el narrador que “hasta al desamorado Lenio le pareció mal la crueldad de la pastora” (IV, 168) que se niega a soportar las quejas y puestas en escena de autoagresión de su enamorado. El marco que contiene las apariciones de esta pastora

¹⁴ En su análisis de los casos legales de denuncias por violación, destaca Alcalá-Galán (55-60) la denuncia por robo de la virginidad. Como muestra la autora en el estudio de estos casos, la exculpación del agresor dependía de “demostrar” (vía calumnias, testigos falsos, etc.) que la mujer violada no era virgen. Un ejemplo interesante de violación de una mujer no virgen lo ofrece Cervantes en *La ilustre fregona*, con el caso de la madre de Constanza.

¹⁵ De la misma manera, la amenaza que se cierne sobre Nísida se narra desde los terribles temores que provoca al desdichado Timbrio: “sin duda alguna se pudiera temer, como yo temía, que dejando los ruegos y usando la fuerza, Nísida perdiera su honra” (V, 302).

¹⁶ De esta actitud del personaje me he ocupado en Santa-Aguilar (2019).

está signado por el tópico de la crueldad. Naturalmente, el desesperado pastor es quien desarrolla en detalle este sistema retórico cortés que condena a la bella ingrata increpándole el incumplimiento contractual que implica no corresponder a quien la ama, que en este caso no es un deforme salvaje sino un bellísimo e ingenioso mancebo (hecho que, desde este sistema, le daría legitimidad a su reclamo). Su no correspondencia es presentada entonces como un elemento perturbador, una amenaza para el género humano, y, así, fiel al molde poético en el que se inscribe, Galercio pasará de achacarle la tópica frialdad de la piedra a caracterizarla como elemento agresor, como fiera, tigre y sierpe por el dolor que le causa:

¡Oh ingrata y desconocida Gelasia, y con cuán justo título has alcanzado el renombre de cruel que tienes! [...] ¿Por qué huyes de quien te sigue? ¿Por qué no admites a quien te sirve? ¿Y por qué aborreces al que te adora? ¡Oh sin razón enemiga mía, dura cual levantado *risco*, airada cual ofendida *sierpe*, sorda cual muda selva, esquiva como rústica, rústica como *fiera*, fiera como *tigre que en mis entrañas se ceba!* (IV, 267-268; énfasis mío)

El pastor, “víctima” desde la perspectiva de esta retórica (compartida, como se señaló, con los demás personajes), sujeta a la pastora. Sin embargo, no tiene como propósito el cumplimiento por la fuerza de sus deseos, sino que la retiene para ser escuchado. Así planteados los hechos, parecería dudosa la catalogación de este asimiento como violencia física, pero, en la narración, Cervantes pone el énfasis ya no en la autovictimización del enamorado ni en la retórica de la crueldad de su amada, sino en la contrariedad que causa a la pastora el hecho de ser retenida contra su voluntad y en sus repetidos intentos por desasirse:

El pastor estaba ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano, y con la izquierda tenía asida a la pastora de un blanco cendal que encima de los vestidos traía. Mostraba la pastora *ceño en su rostro*, y *estar disgustada* de que el pastor allí *por fuerza la detuviese*. Mas, cuando ella vio que la estaban mirando, con *grande ahinco procuraba* desasirse de la mano del lastimado pastor (IV, 267; énfasis mío).

Gelasia es víctima de una violencia física. No importa si no hay deseos de violación, el mero hecho de ser asida está violentando su voluntad, como se evidencia en el fragmento anteriormente citado, desde el cual Cervantes invierte la construcción retórica de insensibles victimarias vs. pobres mártires enamorados con la que dialoga el episodio. Un camino ha quedado abierto, y, con él, una grieta en un discurso cultural. Veinte años después volverá Gelasia transfigurada en la Marcela del *Quijote* para responder punto por punto y casi palabra por palabra a este reclamo de Galercio y del entorno completo de pastores que la culpan, desmontando su retórica acusatoria para afirmar el no de la mujer como decisión que exige respeto físico y cultural.¹⁷ Desde su impecable reducción al absurdo de los tópicos del amor

¹⁷ Sin duda alguna Marcela es el personaje femenino que más ha llamado la atención de la crítica, sobre su discurso, en el último año, destaca el estudio de Álvarez, quien ofrece un renovador análisis de la apropiación de los “insultos” de la tradición cultural y, en este mismo sentido, Martí Caloca (86-99). Por su parte, la tesis de Toro Hincapié arroja nuevas luces desde un lúcido paralelo con la *Apología de Sócrates*, resaltando la coincidencia de ambas obras en los mecanismos de reducir al absurdo las acusaciones del otro para reivindicar la propia coherencia en la opción de vida elegida.

cortés, no solo resultan ilegítimas las exigencias de correspondencia de personajes como los desproporcionados salvajes o Gorphorosto, también la de los bellos mancebos como el desdichado Grisaldo; no solo son ilegítimas las imposiciones de las intenciones lascivas, también las honestas, dirigidas a la institución del matrimonio, como las de los voyeristas del *Prado* y *Tragedias*, si pretenden pasar por encima de una determinación contraria de la mujer. Así, no hay lugar al reclamo contractual del amor cortés, no hay ingratitud, pues estas desamoradas cervantinas lejos están de pedir a sus vasallos amorosos que las sirvan, ni serán agresoras que los busquen para causarles sádicamente sufrimiento, sino mujeres que solo piden de ellos que les dejen seguir su camino sin asirlas, sin detenerlas y, como pedirá Marcela en su discurso, también sin culparlas, sin desplegar sobre su “no” toda la violencia metafórica de la tradición literaria.

Obras citadas:

- Alcalá-Galán, Mercedes. *"Con esta carga nacemos las mujeres." Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- Álvarez, Emiliano. "El basilisco que os habla: Marcela da cuenta de sí (Quijote, I, XII-XIV)." *eHumanista/Cervantes* 11 (2023): 68-85.
- Arce Solórzano, Juan de. *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento de historias, fabulas, enredadas marañas, cantares, bayles, ingeniosas moralidades del enamorado Acrisio y su zagala Lucidora.* Madrid: Juan de la Cuesta, 1607.
- Castillo Martínez, Cristina. *Antología de libros de pastores.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- . "La violencia en los libros de pastores." *Revista de Literatura* 72/143, 2010: 55-68.
- de la Vega, Bernardo. *El pastor de Iberia.* Ed. Ignacio García Aguilar. Madrid: Clásicos Hispánicos, 2017.
- Gil Polo, Gaspar. *Diana enamorada.* Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Castalia, 1988.
- Martí Caloca, Ivette. *Yo nací libre: tras los pasos de Marcela en el Quijote.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2023.
- McKendrick, Melveena. "The 'mujer esquiva.' A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists." *Hispanic Review* 40/2 (1972): 162-167.
- . *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil.* New York/London: Cambridge University Press, 1974.
- . "Women Against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama." en Beth Miller ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols.* Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1983. 115-146.
- Mercader, Gaspar. *El prado de Valencia.* Ed. Henri Merimée. Paris: Édouard Privat, 1907.
- Montemayor, Jorge de. *La Diana.* Ed. Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *La Diana.* Ed. Juan Montero. Barcelona: Crítica, 1996.
- Pérez, Alonso. *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor.* Ed. Flavia Gherardi. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018.
- Piqueras Flores, Manuel. "Reescrituras bíblicas y violencia sexual en los Pastores de Belén, de Lope de Vega." *eHumanista* 58 (2024): 90-101.
- Sannazaro, Iacopo. *Arcadia.* Ed. Carlo Vecce. Roma: Carocci editore, 2013.
- Santa-Aguilar, Sara. "La Galatea frente a la economía de la violencia en la novela pastoril." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 43/1 (2023): 143-161.
- . "Tópicos poéticos que conducen a la infelicidad: de La Galatea al Persiles." *Filología* 51 (2019): 17-27, <https://doi.org/10.34096/filologia.n51.8903>.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *La constante Amarilis, prosas y versos ... diuididos en quatro discursos...*, Valencia, 1609.
- Toro Hincapié, Daniel Armando. *Los ideales de una vida deseable: discursividad socrática en el episodio de la pastora Marcela de Don Quijote de la Mancha (1605).* 2023. Universidad de los Andes.
- Vega, Lope de. *La Arcadia, prosas y versos.* Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2012.