

Las pastoras en *La Galatea*: «Nunca tales mujeres habúa visto jamás»

María González Díaz

Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2020-2021

Facultad de Filosofía y Letras



LAS PASTORAS EN *LA GALATEA*: «NUNCA TALES
MUJERES HABÍA VISTO JAMÁS»

Autora: María González Díaz

Tutor: Jesús Gómez Gómez

Trabajo de Fin de Máster
Máster Universitario en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad
Facultad de Filosofía y Letras
Curso académico 2020/2021
Convocatoria de septiembre (extraordinaria)

La vida de los pastores cervantinos es como un sueño que se instala en la vida real y nos defiende contra ella. Pero este sueño tiene un aspecto afirmativo: no es simplemente una renuncia: es también un refugio, un consuelo.

Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*

[...] parece que el autor del Quijote admira a la mujer precisamente por su capacidad emprendedora para arrostrar la vida y luchar con denuedo por lo que desea.

Florencio Sevilla Arroyo, «Las mujeres en la literatura cervantina»

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. LA MUJER EN EL ENTORNO PASTORIL.....	9
2. LOS RASGOS COMUNES DE LAS PASTORAS CERVANTINAS	14
2.1 El amor	16
2.2 La amistad	21
2.3 La belleza	27
2.4 La ausencia materna	32
2.5 La indumentaria.....	37
3. CARACTERIZACIÓN INDIVIDUALIZADORA DE LAS VEINTITRÉS PASTORAS	49
3.1 Galatea: un personaje sin espesor narrativo	49
3.2 A lo lejos cantó una mujer.....	54
3.3 Dos antecesoras de la pastora Marcela.....	59
3.4 La influencia masculina en la pastorcilla mensajera	64
3.5 La tragedia femenina de las riberas del Betis.....	67
3.6 De la tradición literaria a la ruptura de la justicia poética.....	71
3.7 Aquellas pastoras que no alzaron la voz	75
CONCLUSIONES	81
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
ANEJO: TABLAS CON LA INFORMACIÓN SOBRE LAS PASTORAS DE <i>LA GALATEA</i>	90

INTRODUCCIÓN

«Libre nascí y en libertad me fundo». Son las palabras, pronunciadas por la bella pastora Gelasia, que probablemente se vienen con mayor facilidad a la mente de aquellos que en un primer momento tratan de recordar a los personajes femeninos creados por Miguel de Cervantes Saavedra. Junto a tales palabras, junto a su portavoz, nadie olvida a la sin par Dulcinea del Toboso, la joven que el loco caballero andante inventó para abrirse camino en busca de aventuras desde la Mancha; tampoco a la protofeminista Marcela, quien se enfrentó a los designios sociales establecidos para las mujeres de su tiempo con un único objetivo: ser libre; ni a Galatea, la protagonista que dio nombre al primer libro del autor hispánico más estudiado hasta la fecha; y así algunas otras, como la ilustre fregona, Preciosa, el ama y la sobrina de Alonso Quijano, Segismunda,... ¡Cuántas mujeres se vienen a la mente!, podríamos pensar al evocarlas, y, sin embargo, qué pocas; qué pocas son las que han despertado el interés no solo de los lectores, sino de la crítica en comparación con todas aquellas a las que con su pluma dio vida el de Alcalá de Henares.

¿Quién es Florisa? Quizá los expertos, aquellos que han consagrado su carrera al estudio de la literatura áurea y, en concreto, a la literatura del escritor puedan responder sin duda alguna: la compañera de travesía de Galatea. Y desde luego no errarían al hacerlo, pues la pastora Florisa es la «verdadera amiga» de Galatea; pero ¿qué más? Nos encontramos ante un personaje que aparece en los seis libros de la obra pastoril, interviniendo en todos ellos salvo en los libros III y VI, y al que, sin embargo, no se le ha dedicado todavía un análisis específico, realizado en profundidad.

La desatención hacia las figuras femeninas inventadas por Cervantes está condicionada por el texto en que pululan, por lo que a nadie le puede extrañar a estas alturas que las más revisadas sean las que nacen y mueren en sus obras cumbre, es decir, en *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y en la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615). En el caso concreto de *La Galatea* (1585), novela a la que se aproxima este trabajo, ya hemos mencionado algunas de las pastoras sobre las que ha corrido la tinta a lo largo de la historia, esto es, sobre Galatea y sobre Gelasia. En cambio, las riberas del Tajo, lugar en el que felizmente habitan, están repletas de «florisas» o, dicho de otro modo, de muchas pastoras que han sido relegadas a la sombra de los árboles.

En este punto, lo fácil sería afirmar que la ausencia de bibliografía acerca de las pastoras constituye un error sustancial que no ha sido paliado pese a los aproximadamente

cuatrocientos años transcurridos desde la publicación del texto. En parte no nos faltaría razón pues, como advirtió Juan Bautista Avalle-Arce (1996: IX), hace tiempo que la literatura pastoril dejó de atraer a las nuevas generaciones de filólogos. Sin embargo, más allá de cuestiones relativas a las modas o a las preferencias estéticas, hay un motivo que justifica la inexistencia de una investigación que haya abordado a cada una de las pastoras del alcaláino: *La Galatea* se inserta en la tradición bucólica y, en consecuencia, sus pastoras se asemejan a las pastoras de los literatos anteriores y posteriores a Cervantes. El motivo podría resumirse, por tanto, en que conocer a una de ellas significaría conocerlas a todas. No obstante, este estudio parte de la hipótesis de que, si bien la novela ha de ser analizada a la luz de los libros predecesores de su mismo género y, por ende, sus pastoras en relación con las pastoras de los otros, se torna necesario, en tanto que el autor les otorgó peso, textura y temperatura humana, intentar caracterizarlas, de manera más precisa, una a una.

Para llevar a cabo este cometido, el trabajo se ha dividido en tres capítulos. En el primer capítulo, se ha elaborado una breve aproximación preliminar que permite conocer los modelos literarios en los que pudo inspirarse Cervantes para crear a sus pastoras, de los cuales hay que destacar *La Diana* (ca. 1559) de Jorge de Montemayor. En el segundo capítulo, se han examinado los rasgos comunes que, por tener la misma naturaleza, presentan estas mujeres. En el tercer capítulo, se ha individualizado a las pastoras para revelar su auténtica identidad, así como la función que desempeñan en el armazón narrativo. Además, para terminar, se han apuntado en un último apartado las conclusiones a las que se ha llegado en las páginas que siguen. Con todo ello, esperamos que este trabajo ayude a suplir el parcial olvido al que ha quedado relegada la mayoría de las sorprendentes pobladoras, ya residentes ya visitantes, del universo arcádico cervantino.

1. LA MUJER EN EL ENTORNO PASTORIL

Américo Castro (1987: 36-37) rebatía a Marcelino Menéndez Pelayo cuando este último aseguraba que Cervantes despreció la literatura pastoril por los defectos estilísticos que la caracterizaban, siendo muestra de ello los alegatos que enunció contra el género en el famoso *Coloquio de los perros* (1613)¹. Para el autor de *El pensamiento de Cervantes* era evidente que, pese a su novela ejemplar, el alcalaíno estaba lejos de condenar la tradición bucólica no solo porque se pasó la vida prometiendo la continuación de su *Galatea*, sino porque fueron diversas las obras que escribió posteriormente en las que se aprecia su ineludible huella, entre las que cabe hablar, sin ir más lejos, del propio *Quijote*. Esta idea ha sido defendida a lo largo de tiempo por numerosos estudiosos, tal y como revelan los trabajos considerados ya clásicos (José J. Labrado Herraiz y Juan Hernández Jiménez, 1986; Francisco López Estrada, 1990; Dominick Finello, 1994; Pilar García Carcedo, 1996), pero también las investigaciones que han visto la luz en los últimos años (Carlos Ansó, 2004; Valentín Núñez Rivera, 2016).

En cualquier caso, es innegable que el escritor del *Quijote* conocía a la perfección el género, desde las églogas latinas hasta los libros de pastores que se habían difundido en su tiempo, por el modo en que fue capaz de confeccionar su Arcadia a partir de técnicas narrativas similares (J. B. Avalle Arce, 1975: 230). No obstante, optó por seguir el modelo establecido por Montemayor en *La Diana*, que se había distanciado tanto de las *Bucólicas* (42 a.C.-39 a.C.) de Virgilio como de *La Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro al otorgar el mismo protagonismo a los personajes femeninos que a los personajes masculinos. En este sentido, Elizabeth Rhodes documentó que la concepción igualitaria entre los pastores al margen del género en el texto de Montemayor había incomodado enormemente a los preceptistas del Siglo de Oro, quienes creían que podía producir un efecto nocivo en el orden social al despertar las ansias de libertad de las mujeres que lo leyeran: «Thus the huge popularity of Montemayor's *La Diana*, which surpassed that of the books of chivalry, was interpreted as a threat, against which immediate steps were taken in attempts to maintain the literary status quo.» (1997: 136)

¹ Concretamente, declaraba M. Menéndez Pelayo: «La posición de Cervantes respecto a la novela pastoril es punto por punto la misma en que aparece respecto de los libros de caballerías. En el fondo los ama, aunque le parezcan inferiores al ideal que los engendró, y por lo mismo tampoco le satisfacen las pastorales, comenzando por la de Montemayor y terminando por la suya. Si salva a Gil Polo y a Gálvez Montalvo es sin duda por méritos poéticos. Nadie ha visto con tan serena crítica como Cervantes los vicios radicales de estas églogas, nadie los satirizó con tan picante donaire.» (1943: 343) Para una revisión y actualización crítica de las propuestas del estudioso sobre la novela pastoril remitimos al trabajo de Carmen Parrilla (2007) recogido en el apartado final de referencias bibliográficas.

El protagonismo que Montemayor y, más tarde, Cervantes otorgaron a la mujer no solo se concretaba en su presencia física en la obra, que no se producía en las *Bucólicas* y que en *La Arcadia* se limitaba a un breve pasaje²; sino en conferirle la capacidad de, al igual que los hombres, expresarse por sí mismas. La libertad con respecto a la comunicación de los pastores y de las pastoras que hacía posible el marco arcádico justificaba que existiese en los textos una pluralidad de casos de amor, la cual contrastaba con el caso, a lo sumo dos casos, que solía narrarse en las novelas cortesanas, donde los amantes se enfrentaban a graves problemas para dar a conocer sus sentimientos por estar sujetos a las normas sociales de su época. Además, debe tenerse en cuenta sobre la comunicación de los personajes en *La Galatea* que, como bien apuntó Antonio Rey Hazas, el autor mantuvo en todos los libros la separación genérica: «Son siempre mujeres las que escuchan y consuelan con su atención a otras mujeres, y son siempre, asimismo, hombres los que prestan oídos a las quejas de amor de otros hombres» (1996: XXII-XXIII); lo que propicia que las pastoras conformen una comunidad femenina de la que quedan excluidos los pastores, la cual conlleva a revisarlas atendiendo a los rasgos que las configuran como seres distintos a ellos.

Sin embargo, es necesario tener presente al aproximarse a las féminas de la novela pastoril que Cervantes, pese a seguir el ejemplo de *La Diana* en lo que a la comunicación se refiere, se distanció de la misma en una cuestión que J. B. Avalle-Arce denominó como «la humanización del personaje literario» (1996: XIX). Esto es, la libertad con la que dotó a las mujeres no procede exclusivamente del hecho de haber sido concebidas en el entorno pastoril, sino de que los pastores cervantinos, a diferencia de los de Montemayor, lejos de ser figuras idealizadas que habitan universos intemporales y desembocan en finales felices, son seres de carne y hueso, como el resto de las criaturas de su obra completa.

² La aparición física de las pastoras en *La Arcadia* se limita al instante en que se relata en la prosa IV cómo Amaranta, amada del pastor Galicio, recoge unas flores por el prado hasta perderse poco a poco entre el grupo de las demás zagalas que inspiran los cantos de sus enamorados: «Pero yo, tan deseoso de saber quién fuese Amaranta, como de escuchar la amorosa canción, estaba indeciso; los oídos atentos a las palabras del enamorado pastor y los ojos fijos en las bellas jovencitas, creyendo que por los gestos, aquella que se viese cantada por su amante, se delataría. Y con penetrante mirada, ora ésta ora aquélla observando, descubrí a una que entre bellas juzgué bellísima [...] ella, delicada y de gentil y elevada estatura, paseaba por los hermosos prados cogiendo con blanca mano las tiernas flores; y teniendo el regazo repleto de éstas, tan pronto como se hubo oído nombrar Amaranta por el joven cantor, quitando las manos del regazo, y casi fuera de sí, sin darse cuenta, todas las flores se le cayeron, sembrando la tierra con más de veinte variedades de colores. [...] Ella, transcurrido poco tiempo, después de hacer una sencilla corona con las flores que había recogido, se confundió entre sus bellas compañeras» (1993: 91-93). No sucede lo mismo, sin embargo, con las ninfas, quienes sí se pasean por el texto junto a los hombres en varias ocasiones, como sucede en la prosa XII, donde una ninfa actúa como guía del pastor Sincero hasta el término del libro: «Aquélla, acercándose hacia mí, y diciéndome: –Sigue mis pasos, que yo soy Ninfa de este lugar–» (1993: 199).

Dicha humanización, que se desprende de la contradicción surgida entre la teoría abstracta y el comportamiento de cada personaje, llevó a Cervantes a cuestionar el uso de la magia en *La Diana*, que subordinaba a los habitantes de las riberas del Esla al amor, la fortuna y la naturaleza³. Frente a esta subordinación, el escritor áureo dio vida a Lenio, quien a pesar de manifestar desde un punto de vista teórico su oposición al amor, luego se enamora de la hermosa Gelasia⁴; a Teolinda, que de igual manera se ríe de la debilidad de los enamorados y, acto seguido, queda prendada de Artidoro; y a Lauso, que evolucionó en sentido contrario, es decir, desde el amor por Silena hasta el desdén que le produce su mero recuerdo. Pero, además de estos cambios en la conducta individual que tanto ha destacado la crítica, la humanización de los pastores puede observarse en *La Galatea* si se comparan las bodas de Daranio y Silveria con las bodas de Camacho y Quiteria que se narran en la segunda parte del *Quijote*. Ambos episodios relatan un mismo motivo literario, el de una joven enamorada de un hombre humilde que se ve obligada, por la autoridad de los padres, a desposarse con otro hombre de mayor rango social. No obstante, como señala Sara Santa, la resolución de los mismos es muy distinta y juega con las expectativas de los lectores pues, mientras en el universo idílico de los pastores el factor monetario es capaz de corromper al enamorado (Silveria se casa con Daranio aun cuando se supone que ama a Mireno); en un escenario regido por la lógica realista como es el planteado en este caso en el *Quijote* se impone el triunfo del amor sobre de la riqueza (Quiteria logra no contraer matrimonio con Camacho y unirse a su amado Basilio); en palabras de la propia investigadora:

Cervantes, una vez más, se muestra como el maestro de la ambigüedad, creando dos mundos impredecibles, dos enormes paradojas, que muestran los matices del poder de la riqueza: incontrarrestable hasta el punto de permear el mundo arcádico e

³ Recuérdese que el Libro I de *La Diana* da comienzo con las palabras: «Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien amor, la fortuna y el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía no se esperaba menos que perdella.» (1996: 11)

⁴ Para Geoffrey L. Stagg la evolución sentimental de Lenio en el Libro IV marca el cambio de influencia en Cervantes, esto es, si bien en los tres primeros libros siguió a Gil Polo y al *Cortegiano* (que debió conocer por medio de la traducción de Juan Boscán) a partir de este momento hasta el final del texto imitó a Pietro Bembo y Mario Equicola: «In contrast, the philographic substance of Books I to III is provided by Gil Polo (on jealousy) and Castiglione, whose *Cortegiano* could have been read by Cervantes from early days in Boscán's version. One notes that all the Castiglione parallels listed by López Estrada are taken from Books I to III. The change from dependence on Gil Polo and Castiglione in Books I to III to dependence on Bembo and Equicola in Book IV is sudden and complete, suggesting a prolonged hiatus in composition. It has, moreover, an unexpected result: the transformation of "el desamorado Lenio." This character first appears in Book I, and soon shows himself to be argumentative, short-tempered, and pugnacious. His discussion with Elicio and Erastro about love (I, 84-6) soon develops into an altercation quickly descending to personalities. Yet in Book IV he becomes the vehicle for the love-theories of Bembo and Equicola, handling abstractions calmly and competently at the philosophical level (II, 44-54).» (1994: 15)

imponerse sobre el amor en ese contexto, pero también susceptible de ser derrotado en un mundo en el que no hay pastores literarios sino cabreros y labradores, ni damas en los castillos, sino prostitutas en las ventas. (2016: 132)

En resumidas cuentas, *La Galatea* propone una alternativa al matrimonio que en ningún caso podría producirse en *La Diana* donde, gracias a los artificios de la maga Felicia y el nigromante Alfeo, casi todos los pastores consiguen alcanzar un desenlace en nupcias.

No podemos terminar este apartado inicial sin traer a colación otra peculiaridad de la obra pastoril cervantina que, como veremos más adelante, repercute directamente en la personalidad de su protagonista: la inclusión de poesías intercaladas. Tal inclusión, si bien es habitual en los libros bucólicos, cobra en Cervantes un especial interés, dado que para el autor la historia amorosa medular de Galatea, Elicio y Erastro fue en realidad un pretexto que le permitió escribir abundantes composiciones poéticas de las que los tres pastores fueron solo sus portavoces⁵; una inclusión que, por otra parte, fue importante en todos los textos que escribió a lo largo de su carrera literaria: «La poesía inserta, que será tan grata a Cervantes en su narrativa posterior, es ya desde esta primera novela la más coherente y cuidada herramienta que pone en marcha la dialéctica entre literatura y realidad». (S. Santa, 2018b: 55). Además, cabe decir que este procedimiento lírico se encuentra intrínsecamente relacionado con la transcendencia que adquiere la música en la vida de las pastoras no tanto por la habilidad del autor de reproducir con fidelidad las tendencias musicales del Siglo de Oro, sino por constituirse como una perspectiva de estudio desde la que abordar algunas figuras femeninas que no se definen a través del amor. Finalmente, un ejemplo de la relevancia de la poesía y de la música es la aparición repentina en el Libro VI de la musa-ninfa Calíope, personaje diferente de las damas y de las pastoras, cuyo papel se reduce al canto con el que consigue devolver la armonía a las riberas del Tajo tras las solemnes exequias que se hicieron por la muerte del pastor Meliso.

Las ideas señaladas hasta ahora nos llevan a concluir que en la creación de las féminas de *La Galatea* confluyen dos cuestiones de diversa índole. Por un lado, tal y como reivindicó Montemayor, la independencia de la que gozó la mujer en el escenario arcádico por escapar este a los imperativos sociales del momento. Por otro lado, la habilidad de Cervantes para transformar a las figuras abstractas de las novelas bucólicas en seres

⁵ Jesús Gómez (2018: 371-372) examina en profundidad dos de las intervenciones poéticas de Elicio y Erastro, que constituyen los únicos cantos amebos de la obra y que siguen las innovaciones propuestas por Montemayor en *La Diana*, alejándose así del modelo establecido por la tradición bucólica más clasicista.

latentes, cuya personalidad se forja como resultado de sus propias vivencias en la obra. Por esta razón, todas las pastoras precisan ser analizadas; y su análisis debe elaborarse desde la óptica de los códigos pastoriles, pero también desde la poética que Cervantes desarrolló sobre la libertad y lo femenino.

2. LOS RASGOS COMUNES DE LAS PASTORAS CERVANTINAS

Quien se haya adentrado en la lectura de *La Galatea* sabe que, como ha apuntado la crítica en numerosas ocasiones, los personajes que cobran vida a lo largo de los seis libros que lo conforman quedan agrupados en distintas historias que se hilvanan entre sí⁶. Así, se percibe una historia principal, que se circunscribe al triángulo amoroso que encarnan Galatea, Elicio y Erastro, y cuatro episodios intercalados donde se da a conocer a los demás personajes: el episodio de Lisandro y Leonida, el episodio de los gemelos (Teolinda-Leonarda y Artidoro-Galercio), el episodio de Timbrio y Silerio, y el episodio de Rosaura⁷. De hecho, J. B. Avalle-Arce señaló la inclusión de estos episodios como una de las características más notorias que Cervantes tomó de la tradición para crear la obra pastoril:

Cuando Cervantes se inicia formalmente en el mundo de las letras, no le faltaban modelos en que inspirarse para escribir una novela pastoril. Entre varios otros de menor nombradía, ya lo habían precedido Montemayor, Alonso Pérez, Gil Polo y Gálvez de Montalvo. Las características externas de su novela se modelan sobre aspectos de la técnica narrativa que hemos encontrado en todos estos escritores. Una sucinta enumeración basta para demostrar la obvia subordinación formal que atestigua su calidad de obra primeriza: mezcla de prosa y verso, historias intercaladas, casos de amor, una égloga representable, cartas, un largo elogio en verso de los poetas contemporáneos (canto de Calíope), etc. (1975: 230)

En virtud de lo antecedente, cabe decir que, pese a que este trabajo no pretende negar la existencia de ambos planos narrativos, advierte la necesidad de situar al mismo nivel a todos las figuras que serán objeto de estudio, esto es, las pastoras, para lograr explicar las diferencias que las individualizan. Eliminando, pues, el protagonismo que se deriva de la trama a la que pertenece el personaje, deben tenerse en cuenta, previamente a elaborar en el análisis detallado de dichas figuras femeninas, dos aspectos de índole muy distinta: el género y la identidad social.

⁶ Para conocer las hipótesis que se han formulado hasta el momento sobre el modo en que se estructuran los seis libros de *La Galatea* véase el artículo de Juan Ramón Muñoz Sánchez (2003).

⁷ F. López Estrada y María Teresa López García-Berdoy (2018: 121-122) dividen el argumento en siete tramas: la trama primera, de corte pastoril, que se dispone a su vez en seis subtramas; la trama segunda, que contiene la novela del odio familiar; la trama tercera, que presenta la novela de los amigos; la trama cuarta, que narra la novela de los gemelos; la trama quinta, que aborda la novela del rapto; la trama sexta, que expone el caso de la libertad del amor; y la trama séptima, que cuenta el caso de amor entre pastorcillas y viejos. Es decir, los autores no solo incorporan en la trama primera el relato de los amores de Galatea junto al de los otros pastores nacidos en las riberas del Tajo, sino que añaden las tramas sexta y séptima, en las que adquieren especial importancia el trío Gelasia-Lenio-Galercio y la pareja Maurisa-Arsindo respectivamente.

En lo que al primero de los aspectos se refiere, conviene tener presente que la relevancia de los personajes no está supeditado al género, lo que sitúa al texto cervantino en la estela de *La Diana* de Montemayor donde, como ya anunciábamos, el peso de la trama recae por igual entre hombres y mujeres. Sin embargo, es posible apreciar una mayor presencia varonil, dado que existen cincuenta y dos personajes masculinos (Arnaute Mamí, Arsindo, Artandro, Artidoro, Astraliano, Aurelio, Bras, Briseno, el caballero catalán, Carino, Crisalbo, Crisio, Damón, Daranio, Darinto, el duque de Gravina, Eleuco, Elicio, Eranio, Erastro, Eugenio, Filardo, Francenio, Galercio, Grisaldo, Larsileo, Laurencio, Lauso, Lenio, Libeo, Lisalco, Lisandro, Lisardo, Marcelio, Marsilio, Matunto hijo, Matunto padre, Meliso, Mingo, Mireno, Orfenio, Orompo, Parmindro, el pastor Lusitano, Pransiles, Roselio, Silerio, Silvano, Siralvo, Telesio, Timbrio y Tirsi)⁸ frente a veintinueve personajes femeninos (Amarili, Arminda, Belisa, Blanca, Calíope, Claraura, Eandra, Fili 1, Fili 2, Florisa, Galatea, Leandra, Leocadia, Leonarda, Leonida, Leopersia, Licea, Lidia, Listea, Maurisa, Nísida, Rosaura, Silena, Silveria, Silvia, Teolinda, la tía de Grisaldo, la tía de Rosaura y la tía de Teolinda y Leonarda).

En cuanto al segundo aspecto, es preciso indicar que, de las veintinueve féminas que pueblan la novela, únicamente veintitrés son pastoras: Galatea, Leonida, Silvia, Florisa, Teolinda, Lidia, Leocadia, Leonarda, Licea, Fili 1, Fili 2, Amarili, Silveria, Listea, Eandra, Claraura, Belisa, Silena, Arminda, Leandra, Maurisa, Gelasia y la tía de Teolinda y Leonarda. No obstante, si bien aquí se examinan veintitrés zagalas, estas no se corresponden con las inmediatamente enunciadas. Ello se debe a que se ha decidido no abordar a Fili 2 por ser el nombre poético de la dama que utilizaba en su cancionero amoroso Diego Hurtado de Mendoza, cuyo correlato literario es el pastor Meliso (Juan Montero, 2014: 355). Y también a que se ha atendido a la caracterización de Rosaura, quien es una dama con una elevada posición social que toma el hábito pastoril para ir en

⁸ Cervantes denomina a tres pastores de forma diferente: Larsileo recibe el nombre de Lariseo y de Lauriseo, Marsilio de Marsilo, y Orfenio de Orfino. Esta oscilación onomástica, que debió deberse a la complejidad de articular un número tan elevado de personajes, también se observa en *La Diana*, en concreto en el Libro III, donde Montemayor nombró a un mismo pastor Argasto y Ergasto. Además, Pilar Berrio Martín-Retortillo (1995: 232-233) planteó que la polionomasia, destacada como un habitual recurso en las obras cervantinas, podría llegar a relacionarse en el caso de Orfenio con el mito de Orfeo en tanto que son varios los pasajes de *La Galatea* en los que tiene cabida la materia órfica, si bien terminó rechazando su propia explicación por considerar que la actitud del pastor venía definida por sus celos y no por la música. Sin embargo, la estudiosa no iba desencaminada en su planteamiento inicial, pues en las bodas de Daranio y Silveria canta Orfenio junto a algunos de sus amigos para satisfacer los deseos de los recién casados y en el juego de adivinanzas del final de la obra tañe el rabel para acompañar las dulces palabras de la dama Nísida.

busca de su amado, Grisaldo⁹. Además, el trabajo no se ocupa de Leopersia, prometida de Grisaldo pues, a pesar de que F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy (2018: 116) entienden que es una pastora, no hay constancia de ello en la obra y, en tanto que forma parte de una trama protagonizada por nobles, se ha considerado que es una dama.

Dicho todo, el propósito de particularizar a las pastoras no implica, en ningún caso, que no compartan diversos rasgos derivados de su propia naturaleza. Entre ellos, destacan el amor, la amistad, la belleza, la ausencia de la madre y la indumentaria. Por esta razón, en la medida en que se pretende realizar un retrato fidedigno de cada una de ellas, se detallarán tales rasgos en los apartados siguientes, logrando así definir el mínimo común denominador del universo pastoril femenino que traza Cervantes.

2.1 *El amor*

El género literario de la novela pastoril presupone una serie de elementos comunes a todos los libros individuales que se agrupan bajo dicho marbete. Entre ellos, Jennifer Lowe (1966: 98) priorizó el entorno arcádico, los pastores residentes o visitantes de las riberas en que se desarrollan los episodios y los lances de amor que atraviesan los pastores. *La Galatea* no es ninguna excepción en este sentido y, como en el resto de las obras de la tradición, el amor representa en ella la convivencia genuina de sus personajes¹⁰. Sin embargo, como enunciábamos en §1, los casos amorosos que relata se acogen al modelo establecido por *La Diana*, el cual se aleja en un punto de suma importancia tanto de las *Bucólicas* como de *La Arcadia*: el protagonismo femenino. Las mujeres, seres amados que constituyen el motivo sobre el que versan los cantos de los pastores enamorados¹¹, también son amantes y, como tales, expresan sus cuitas de amor, como se observa en este famoso soneto del Libro II cervantino en el que Teolinda da cuenta del dolor que padece tras la marcha de su amado:

⁹ En el Anejo incluido al final de este estudio se pueden consultar las veintitrés fichas correspondientes a cada una de las pastoras sobre las que se ha realizado el análisis textual.

¹⁰ La concepción sobre el amor en el *ars narrandi* cervantino es una cuestión compleja por ser en realidad un conjunto ecléctico de las corrientes filosóficas vigentes en su tiempo (J. Lowe, 1966: 99; F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy, 2018: 64); además, viene expresada, fundamentalmente, en la disputa entre Tirsi y Lenio que acontece en el Libro IV. Por este motivo, en la medida en que este trabajo se interesa por los pasajes de tema amoroso en los que intervienen las pastoras, remitimos para el debate teórico filigráfico a los estudios realizados por los autores mencionados.

¹¹ Téngase en cuenta que en la *Bucólica II* el amado del pastor Coridón y, por ende, la razón de ser de su requiebro amoroso no es una mujer, sino Alexis, un pastor esclavo: «Fuego quemaba al pastor Coridón por Alexis hermoso,/ que era deleite del amo, y ninguna esperanza tenía./ [...] “¡Oh despiadado de Alexis!, ¿en nada haces caso a mis versos?/ ¿No te doy lástima alguna? ¿Por fin a la muerte me obligas?”» (2020: 97)

TEOLINDA

Sabido he por mi mal adónde llega
la cruda fuerza de un notorio engaño,
y cómo amor procura, con mi daño,
darme la vida qu'el temor me niega.
Mi alma de las carnes se despega,
siguiendo aquella que, por hado estraño,
la tiene puesta en pena, en mal tamaño,
qu'el bien la turba y el dolor sosiega.
Si vivo, vivo en fe de la esperanza,
que, aunque es pequeña y débil, se sustenta
siendo a la fuerza de mi amor asida.
¡Oh firme comenzar, frágil mudanza,
amarga suma de una dulce cuenta,
cómo acabáis por términos la vida! (*Galatea*, II, 37a)¹²

Esto es, las pastoras pasan a ser sujetos activos de las pasiones que se narran en los textos y sus respuestas dirigidas a aquellos que las admiran o las desprecian van más allá del murmullo que de sus pensamientos se manifiesta en la naturaleza. Un ejemplo de esto último puede verse en la *Bucólica 1*, donde el canto nostálgico de Amarilis por la ausencia de su enamorado se percibe solo a través del eco transmitido por el bosque, según lo poetiza Virgilio:

MELIBEO

Ya me inquietaba, Amarilis, que, triste, a los dioses clamaras
y para quién las manzanas dejaras colgando en su árbol:
Títiro lejos estaba. Oh Títiro, a ti hasta los pinos,
hasta las fuentes y las arboledas te estaban llamando. (2020: 77)

De hecho, Montemayor defendió la igualdad de las pastoras y de los pastores ante el amor, no solo en el puro acto de otorgarles la palabra para que pudieran expresarse, sino en el contenido de sus discursos, como prueba el parlamento de Selvagia, quien ya en el Libro I se enfrenta a las críticas que por sus desventuras recibe de parte de Sireno y Silvano:

–Yo te digo, Sireno –dijo Selvagia–, que la causa por que las pastoras olvidamos no es otra sino la misma porque de vosotras somos olvidadas. Son cosas que el amor hace y deshace; cosas que los tiempos y lugares las mueven o las ponen en silencio; mas no por defecto del entendimiento de las mujeres, de las cuales ha habido en el

¹² Todas las citas extraídas de la obra de Cervantes remiten a la edición de Florencio Sevilla Arroyo (1999), por lo que en lo sucesivo se incorporará exclusivamente al texto el título, la parte de la obra, el capítulo (en caso de que lo haya) y las páginas correspondientes.

mundo infinitas que pudieran enseñar a vivir a los hombres, y aun los enseñaran a amar, si fuera el amor cosa que pudiera enseñarse. (*Diana*, I, 41)¹³

Al pasar al estudio de los casos amorosos que se conocen en la obra cervantina, se hace imprescindible recordar la tesis planteada por Luis Rosales (1996: 181) que defendía que las relaciones se articulan en torno al esquema «tú-yo» por estar formadas por parejas de amantes. No obstante, si bien la mayor parte de los vínculos son duales, es posible encontrar tríos de pastores, así como pastoras que no se unen emocionalmente a ningún otro personaje. En la tabla que sigue se han tratado de recoger los lazos sentimentales que atan a las veintitrés pastoras:

	Enamorada de	Amada de
Galatea	No está enamorada	Elicio; Erastro; va a contraer matrimonio con un pastor lusitano
Leonida	Lisandro	Lisandro
Silvia	No está enamorada	Crisalbo
Florisa	No está enamorada	Ningún pastor está enamorado de ella
Teolinda	Artidoro	Artidoro
Lidia	Eugenio	Ningún pastor está enamorado de ella
Leocadia	No se conocen sus sentimientos	Eugenio
Leonarda	Galercio	Ningún pastor está enamorado de ella, aunque con artificios consigue casarse con Artidoro
Licea	No se conocen sus sentimientos	Nadie está enamorado de ella
Fili	No se conocen sus sentimientos	Tirsi
Amarili	No está enamorada	Damón
Silveria	No se conocen sus sentimientos	Mireno; Daranio, con quien que se casa
Listea	No se conocen sus sentimientos	Orompo
Eandra	No se conocen sus sentimientos	Orfenio
Claraura	No se conocen sus sentimientos	Crisio
Belisa	No está enamorada	Marsilio; los pastores piensan que puede ser la amada de Lauso, aunque es algo que nunca se confirma
Silena	No está enamorada	Lauso
Arminda	No se conocen sus sentimientos	Los pastores piensan que puede ser la amada de Lauso, aunque es algo que nunca se confirma
Leandra	No se conocen sus sentimientos	Los pastores piensan que puede ser la amada de Lauso, aunque es algo que nunca se confirma
Rosaura	Grisaldo	Grisaldo
Maurisa	No está enamorada	Arsindo

¹³ Las citas extraídas de *La Diana* se han tomado de la edición de J. Montero (1996), prologada en un estudio preliminar por J. B. Avalue-Arce, por tanto solo se indicará el título, el libro, y las páginas en que se encuentren.

Gelasia	No está enamorada	Galercio; Lenio
Tía de Teolinda y Leonarda	No se conocen sus sentimientos	Ningún pastor está enamorado de ella

Es posible apreciar en la susodicha tabla que, a pesar de ser pocas, algunas de las parejas de pastores muestran una correspondencia emocional, como la pareja Leonida-Lisandro, Teolinda-Artidoro o Rosaura-Grisaldo. No obstante, ni siquiera entre ellos se produce el esperado triunfo del amor y es precisamente en este aspecto donde *La Galatea* se distancia de *La Diana*: mientras que en la primera novela pastoril el amor es intransitivo o, en otras palabras, no requiere de su realización en la medida en que coartaría la libertad de los personajes (L. Rosales, 1996: 179)¹⁴; en su predecesor literario el sentimiento amoroso prevalece por encima de ellos, pudiéndose decir que es el rasgo que les dota de verdadera entidad¹⁵. Esta diferencia axial, que no debe extrañar, pues «La identidad de la *Galatea* no está dada en el acto de la imitación, sino en la intención que se infunde en lo imitado» (J. B. Avallé-Arce, 1975: 203), queda reflejada, por un lado, en la intervención de las fuerzas sobrenaturales y, por otro, en el final feliz resultante de un desposorio. Es decir, en *La Diana* se recurre a los poderes de la maga Felicia para cambiar la orientación de los sentimientos de los pastores y conseguir que su historia termine en nupcias; por el contrario, en *La Galatea* no se emplea el recurso de la magia o el del matrimonio para alcanzar el bienestar de los pastores. Ambos aspectos pueden ilustrarse a partir de la comparación de situaciones parecidas que atraviesan algunas pastoras de los dos libros. Así, Diana, que es infeliz con su marido Delio, sufre porque Sireno la ha olvidado con la ayuda del brebaje mágico de Felicia; pero a Galatea le es indiferente que Elicio la ame o no y únicamente recurre a él cuando su padre pretende casarla con un rico pastor

¹⁴ John T. Cull calculó que, en *La Galatea*, de una treintena de parejas solo tres, esto es, solo un diez por ciento del total, lograron satisfacer los anhelos de su pasión: «Very few of the shepherds and pseudo-shepherds of the *Galatea*, regardless of the means employed, manage to attain the objects of their passion. [...] At the conclusion of the *Galatea*, we can state beyond doubt that three of these couplings, a scarce ten percent, result in a concert of wills. Another six are left unresolved, with at least the chance of satisfactory resolution at some future time. Twenty-one of the potential couplings are hopelessly frustrated, a full seventy percent.» (1986 :71) Estas tres parejas son las conformadas por Timbrio y Nísida, por Silerio y Blanca, y por Daranio y Silveria. Sin embargo, en la medida que las dos primeras parejas no son de pastores y la tercera, como se expondrá en este apartado, no desemboca en un final feliz, en este trabajo no se coincide con la opinión del crítico de que se produzca entre ellos un concierto de voluntades. De hecho, Antonio Rey expuso que los únicos desenlaces nupciales gratos son los que protagonizan los caballeros amigos y sus enamoradas, eliminado también esta posible resolución para los pastores: «El único caso de amor que acaba felizmente en matrimonio es el de Timbrio y Silerio.» (1996: XXVI)

¹⁵ Un ejemplo interesante que ilustra cómo el amor no define a las figuras de *La Galatea* es el planteado por Maxime Chevalier (2005: 1029-1030) al comparar al pastor Orfenio con el viejo Carrizales de *El celoso extremeño*. Específicamente, el autor defiende que mientras la pasión celosa que experimenta el primero no le condiciona, la que sufre el segundo decide su trayectoria vital.

portugués de las orillas del río Lima. Por su parte, Selvagia, cuya pasión arrebatada hacia Alanio la estaba destruyendo tras el casamiento de este con su hermana Silvia, logra olvidarle al beber el agua encantada y enamorarse de Silvano; mientras que Teolinda no encuentra consuelo después de que Artidoro se case con su hermana Leonarda. Por último, Belisa recupera a Arsileo, su amado muerto, gracias a la acción de un nigromante y, al final del texto, consigue unirse a él en matrimonio; mientras que Leonida es asesinada por su hermano la noche que iba desposarse con Lisandro sin que para ello exista ningún remedio.

Los matrimonios de *La Galatea* han despertado un enorme interés entre los cervantistas debido a que, si bien eran enlaces que seguían un esquema consolidado en las narraciones pastoriles, como prueba su inclusión en *La Diana*, en *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega o en *La Cintia de Aranjuez* (1629) de Gabriel Corral, la solución que para ellos ofrece el autor es muy distinta, ya que estriba en dejarlos truncados. La decisión de Cervantes de solo esbozar las uniones matrimoniales responde a la necesidad de evitar la aparición de la figura de la malmaridada, definida por Dolly Lucero de Padrón en su canónica investigación como aquella mujer que «[...] se queja o lamenta de las ofensas, de los celos, del mal trato a que le somete el marido, con el cual— en la mayoría de los casos— se ha casado contra su voluntad» (1967: 322). Dicho de otro modo, en la literatura de la época el matrimonio, en la medida en que los esponsales solían ser acordados por el padre y eran de muy difícil nulidad, desencadenaba la aparición de figuras femeninas infelices, cuyo destino se veía subordinado a la voluntad del esposo. En concreto, la obra cervantina cuenta tres enlaces matrimoniales planeados por los progenitores de los pastores, de los cuales solo uno llega a celebrarse: el ya mencionado enlace de Galatea y del pastor lusitano, que queda pendiente para la continuación de la obra que nunca llegó a ver la luz¹⁶; el enlace de Grisaldo y de Leopersia, que también es dictaminado por el padre del caballero, pero que tampoco llega a término; y el enlace de Daranio y de Silveria, siendo el único que se celebra por la dureza con la que los padres de la joven la

¹⁶ Resultan particularmente significativas las palabras de S. Santa (2018a: 292), quien califica la promesa de una continuación como un recurso prototípico de la obra pastoril, lo cual se observa, además de en *La Galatea*, en *La Diana*, en *El Pastor de Filida* (1582) y en *La Diana enamorada* (1778). Sin embargo, la estudiosa considera que el caso de *La Galatea* es distinto no solo porque no hay un desenlace armónico para ninguno de los episodios amorosos descritos, sino por el hecho de que el literato aludió en reiteradas ocasiones a la publicación de la segunda parte. A este respecto, es preciso traer a colación un pasaje del propio *Quijote*, donde a través del personaje del cura dejó constancia de ello: «—Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega» (*Quijote*, I-VI, 164b-165a).

instan a que contraiga matrimonio con un pastor rico. Por todo ello, se hace posible afirmar que tanto la falta de desenlace como la infelicidad surgida una vez celebrado el desposorio son, según aclaró Lourdes Albuxech, un reflejo de cómo el escritor del *Quijote* mostró su disconformidad hacia los matrimonios de conveniencia:

Es claro que Cervantes no se suscribe a los matrimonios clandestinos, pero tampoco defiende los que, de acuerdo a los dictados de la época, eran concertados por los padres, sin tener en cuenta la voluntad de los hijos. Al final, Cervantes parece proponer que es mejor recurrir a la fuerza y quedar libre que sucumbir al matrimonio para convertirse en la perfecta malcasada. (2008: 7)

Resumiendo, la presencia del amor es consustancial a lo pastoril, lo cual queda plasmado en *La Galatea* en los requiebros amorosos que se procesan unos personajes a otros a lo largo de toda la narración, haciendo uso de formas líricas y narrativas estereotipadas. No obstante, la originalidad del texto se revela en dos sentidos diferentes. Por un lado, en la concesión de la palabra a las mujeres, que propicia que adquieran el mismo protagonismo que los hombres en los episodios sentimentales. Por otro lado, en las historias de amor irresueltas, causadas por la omisión de la magia y por la de los matrimonios no consagrados, que garantizan que los pastores sean libres. La concepción del amor como elemento privativo de la libertad individual no es, sin embargo, exclusiva de esta obra del autor, pues también se observa en el propio *Quijote*, donde el caballero nunca consiguió que el amor que creía sentir hacia la dama de sus sueños se instaurara en la realidad¹⁷.

2.2 *La amistad*

No cabe duda de que otro de los ejes centrales que vertebra los seis libros de *La Galatea* es la amistad. Sin embargo, un repaso a la bibliografía sobre el texto con el que Cervantes se inscribió en el ámbito de la escritura muestra con claridad que, en

¹⁷ Creemos oportuno citar unas bellas palabras que María Zambrano dedicó a Alonso Quijano, personaje que según la pensadora solo creó a don Quijote con la esperanza de toparse al menos una vez con su Dulcinea: «El sueño que lo había visitado era de amor. Un amor soñado. Un amor realizado en la plenitud del sueño. Dulcinea existió plenamente, mas sólo dentro del amor de don Quijote, al que no pudo jamás desmentir. Encontró así la identidad de la persona amada. Pero no su transcendencia. Y para lograrla hubo de liberar a Dulcinea de la cárcel de ese su sueño, haciéndola visible para todos al modo de una “Beatriz”, mediadora que a todos llega; haciéndola descender, sin mancharla, hasta el caído; alzándola hasta la viabilidad de la gloria. Liberó su sueño mismo llevándolo a la conciencia, donde se hizo voto, voluntad, finalidad que arrastra a la persona. Y en este sentido, don Quijote se inventó a sí mismo. Condujo su sueño en libertad entre la realidad. Pero como la realidad no lo albergaba, hubo de transformar la realidad del único modo que le era posible, soñándola. Su acción es libre, es un despertar. Y su sueño fue a dar a la realidad envolviéndola.» (1986: 116-117)

comparación con los numerosos trabajos consagrados al estudio del amor, este asunto ha sufrido una evidente desatención por parte de los críticos, quienes solo lo han abordado para tratar temas aledaños. Tal vacío fue suplido en gran medida por Julieta Victoria Muñoz-Alvarado en su tesis doctoral *La poética de la amistad en «Los seis libros de La Galatea»* (2009), donde trazó dos líneas de investigación principales. Por un lado, revisó las influencias literarias de la *amicitia* cervantina, lo que la llevó a examinar a los preceptistas clásicos, como Aristóteles o Cicerón, y a algunos de los autores más destacados de la literatura pastoril, como Teócrito, Virgilio, Sannazaro o Montemayor. Por otro lado, detalló con suma precisión algunas de las amistades más notables, como la del fino pastor Elicio y el rudo ganadero Erastro por considerarla el ejemplo paradigmático de la obra en lo que a estos términos se refiere. No obstante, el hecho de que el asunto no haya sido agotado por los expertos, así como que resulte fundamental esclarecer los vínculos amistosos que existen entre las veintitrés pastoras que pululan por la novela para poder dilucidar quiénes son, ha provocado que se hayan analizado los tres factores de la amistad femenina que creemos planteó Cervantes: la reciprocidad, la interlocución y el género.

La reciprocidad es básica en la relación de las pastoras porque, a diferencia de los casos de amor que se han apuntado en §2.1, todas corresponden a sus compañeras con los mismos sentimientos, lo que permite hablar de una «verdadera amistad» (F. López Estrada y M. T. López García Berdoy, 2018: 85). Esta clase de relación se materializa no solo en el acompañamiento que se proporcionan unas a otras a lo largo de las riberas del Tajo, pues suelen aparecer en parejas o en reducidos grupos, sino a que actúan, en palabras de J. Montero (2014: 492), como el álter ego que ayuda a conseguir al héroe lo que por sí solo no puede, posponiendo el bienestar propio en favor del ajeno. Un pasaje que en este sentido explica cómo se configura la amistad pastoril es aquel en que Galatea y Florisa renuncian a ir a la cena del desposorio de su amiga Silveria para que Teolinda no sea reconocida por dos pastores de su aldea, Tirsi y Damón:

Con grandísimo gusto fueron escuchados los rústicos versos de Arsindo, en los cuales más se alargara si no lo impidiera el llegar a la casa de Daranio, el cual, convidando a todos los que con él venían, se quedó en ella, si no fue que Galatea y Florisa, por temor que Teolinda de Tirsi y Damón no fuese conocida, no quisieron quedarse a la cena de los desposados. Bien quisiera Elicio y Erastro acompañar a Galatea hasta su casa, pero no fue posible que lo consintiese; y así, se hubieron de quedar con sus amigos, y ellas se fueron cansadas de los bailes de aquel día; y Teolinda con más pena que nunca, viendo que en las solemnes bodas de Daranio, donde tantos pastores habían acudido, sólo su Artidoro faltaba. Con esta penosa imaginación, pasó aquella noche en

compañía de Galatea y Florisa, que con más libres y desapasionados corazones la pasaron (*Galatea*, III, 72b).

Al margen del pasaje traído a colación, conviene repasar cuáles son las amistades que creó Cervantes:

Pastora	Amigas
Galatea	Florisa; Teolinda; Silveria; Rosaura; Maurisa
Leonida	Silvia
Silvia	Leonida
Florisa	Galatea; Teolinda; Silveria; Rosaura
Teolinda	Galatea; Florisa; Rosaura; Lidia
Lidia	Teolinda
Leocadia	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Leonarda	Licea; Rosaura
Licea	Leonarda
Fili	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amarili	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Silveria	Galatea; Florisa; Belisa
Listea	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Eandra	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Claraura	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Belisa	Silveria
Silena	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Arminda	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Leandra	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Rosaura	Galatea; Florisa; Teolinda; Leonarda; Maurisa
Maurisa	Galatea; Rosaura
Gelasia	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Tía de Teolinda y Leonarda	No se menciona ninguna de sus posibles amistades

De la tabla se extraen dos aspectos interesantes. Primero, la amistad entre las pastoras no depende ni de su lugar de procedencia ni del episodio al que pertenecen, como ilustra la amistad de Galatea, pastora del Tajo y protagonista de la historia medular, con Teolinda, pastora del Henares cuyo relato se narra en la trama secundaria de los gemelos. Segundo, no se precisa en la novela que Leocadia, Fili, Amarili, Listea, Eandra, Claraura, Silena, Arminda, Leandra, la tía de Teolinda y Leonarda, y Gelasia sean amigas de otra mujer. La ausencia que de un cómplice presentan las diez primeras zagalas referidas responde a la misma causa, la cual constituye el segundo de los factores que afecta a la amistad, es decir, la falta de locución, ya que no intervienen nunca. No obstante, antes de estudiar dicho factor con mayor detenimiento, es importante centrarse en Gelasia, una pastora que, si bien manifiesta su derecho a no emparejarse con Galercio al no corresponderle, no encuentra una aliada entre las otras féminas que se hallan en el Tajo. Esta cuestión, que no parece haber sido destacada por los expertos hasta la fecha, es de suma importancia, dado que evidencia que Gelasia no solo es denostada por los hombres, sino que es juzgada

también por los personajes de su mismo género, quienes no muestran ningún tipo de empatía para con ella. De hecho, es ultrajada por la propia Maurisa, que la acusa de ser la culpable de que su hermano haya tratado de suicidarse:

–Alzad los ojos, pastores, y veréis quién es la ocasión que al desgraciado de mi hermano en tan estraños y desesperados puntos ha puesto. [...] Aquella desamorada, aquella desconocida –siguió Maurisa–, es, señores, la enemiga mortal deste desventurado hermano mío, el cual, como ya todas estas riberas saben y vosotras no ignoráis, la ama, la quiere y la adora; y, en cambio de los continuos servicios que siempre le ha hecho y de las lágrimas que por ella ha derramado, esta mañana, con el más esquivo y desamorado desdén que jamás en la crueldad pudiera hallarse, le mandó que de su presencia se partiese y que ahora ni nunca jamás a ella tornase. Y quiso tan de veras mi hermano obedecerla, que procuraba quitarse la vida, por escusar la ocasión de nunca traspasar su mandamiento; y si, por dicha, estos pastores tan presto no llegaran, llegado fuera ya el fin de mi alegría y el de los días de mi lastimado hermano. (*Galatea*, VI, 137a)

Nos encontramos, por tanto, ante un personaje incomprendido en sus planteamientos que se ve, por la defensa de su libertad, condenado a vivir en la soledad del monte.

La base de la amistad entre las pastoras cervantinas viene definida también por el acto de la interlocución o, dicho de otra forma, por la combinación de las acciones «hablar» y «escuchar» que se van turnando entre ellas (L. Rosales, 1996: 181) y que les permite ir dando a conocer el armazón de relatos de la novela. Esta imperiosa presencia de varios interlocutores encuentra su razón de ser en una de las técnicas que representa la literatura pastoril: la alternancia de eventos pasados, los cuales solo pueden ser narrados por aquellos personajes que los vivieron, con eventos presentes y pasajes líricos que construyen la atmósfera bucólica (J. Lowe, 1966: 98). Así, en *La Galatea* todos los episodios que protagonizan las pastoras comienzan en el pasado y es durante la confesión que las unas a las otras se hacen sobre el origen de los mismos en el tiempo presente cuando se confiere a los lectores la posibilidad de descubrir cuáles son sus historias al completo. Como resumen J. Montero:

[...] la propia organización global de la historia de Rosaura cuenta con una segmentación original si se compara con la norma aplicada anteriormente por el autor: si las demás historias o episodios arrancaban con los sumarios retrospectivos que se le pedían al narrador intradieético, y luego se iban incorporando, en fases y secuencias posteriores, al presente de la narración, en este caso la técnica es inversa: del diálogo en directo entre los amantes se desprende el sumario de los antecedentes (2014: 497-498).

Por ello, queda justificado que solo se produzcan relaciones de amistad entre aquellas mujeres que se intercambian los turnos de palabra para explicar las tramas en que aparecen, las cuales comienzan siempre *in medias res*; o entre mujeres que no intervienen con mujeres que sí toman la palabra en el texto. Un caso de amistad entre dos pastoras interlocutoras es, entre otros, el de Rosaura y Galatea, dado que la segunda de ellas se erige, tras escuchar la historia mediante el diálogo de la primera con Grisaldo, como su protectora, otorgándole cuantos consejos se le ocurren para mejorar las desventuras pasionales que atraviesa y ofreciéndole su hogar como residencia hasta que las mismas se resuelvan:

–No más –dijo a esta sazón Galatea–, no más, señores, que adonde andan las obras tan verdaderas, no han de tener lugar los demasiados comedimientos. Lo que resta es rogar al cielo que traiga a dichoso fin estos principios, y que en larga y saludable paz gocéis vuestros amores. Y en lo que dices, Grisaldo, que Rosaura venga a nuestra aldea, es tanta la merced que en ello nos haces, que nosotras mismas te lo suplicamos.

–De tan buena gana iré en vuestra compañía –dijo Rosaura–, que no sé con qué la encarezca más que con deciros que no sentiré mucho el ausencia de Grisaldo, estando en vuestra compañía. (*Galatea*, IV, 76a)

Por el contrario, el escritor de Alcalá solo concibe dos amistades de una pastora interlocutora y una pastora que no se expresa con voz propia: la de las dos hermanas, Teolinda y Leonarda, con Lidia y Licea respectivamente. La presencia de estos dos últimos personajes femeninos como amigos de Teolinda y Leonarda se justifica solo en tanto que actúan como recursos literarios que modifican sus trayectorias. Así, Lidia será el presagio de que Teolinda pasará, como dijeron J. Lowe (1966: 104) y S. Santa (2018a: 285), de ser una pastora desamorada a una pastora enamorada:

«[...] Dime, por tu vida, Lidia amiga: ¿cuánto vale una cinta encarnada, para que te duela de verla en poder de Leocadia, ni de que se la haya dado Eugenio? Mejor harías de tener cuenta con tu honra y con lo que conviene al pasto de tus ovejas, y no entremeterte en estas burlerías de amor, pues no se saca dellas, según veo, sino menoscabo de nuestras honras y sosiego». Cuando Lidia oyó de mi boca tan contraria respuesta de la que esperaba de mi piadosa condición, no hizo otra cosa sino abajar la cabeza, y, acrescentando lágrimas a lágrimas y sollozos a sollozos, se apartó de mí; y, volviendo a cabo de poco trecho el rostro, me dijo: «Ruego yo a Dios, Teolinda, que presto te veas en estado que tengas por dichoso el mío, y que el amor te trate de manera que cuentes tu pena a quien la estime y sienta en el grado que tú has hecho la mía». Y con esto se fue, y yo me quedé riyendo de sus desvaríos. Mas, ¡ay, desdichada, y cómo a cada paso conozco que me va alcanzando bien su maldición, pues aun agora temo que estoy contando mi pena a quien se dolerá poco de haberla sabido! (*Galatea*, I,

Por su parte, Licea impedirá que el enredo de la trama de los gemelos se resuelva nada más ser enunciado en el Libro II: «Y si no fuera porque en aquel instante llegó la pastora Licea, yo le añadiera tales razones [a Artidoro], que fuera bien arrepentido de haberme dicho las tuyas.» (*Galatea*, II, 35a-b)

El tercero y último de los aspectos que afectan a los vínculos amistosos propuestos por Cervantes entre las jóvenes es el género. Como puede deducirse de lo expuesto, todas las relaciones que se intuyen en *La Galatea* en este sentido se producen o bien entre hombres o bien entre mujeres, por lo que no haría falta dedicar un apartado concreto a la cuestión genérica si no hubiera una excepción que obligara a replantearse la significación que el autor quiso darle a la amistad. En la obra hay una única amistad entre un hombre y una mujer, la de Lisandro y Silvia, que, en contraste con las que se producen entre los pastores o entre las pastores, desemboca en un cuadro dramático¹⁹. Remontándonos, pues, a la narración de Lisandro, que es el encargado de comunicar su historia a Elicio y Erastro, es posible saber que el pastor entabló una amistad con Silvia para poder acercarse a Leonida, la pastora de la que se había enamorado:

Y, ya que con la larga experiencia estuve seguro de la voluntad de Silvia, un día, ofreciéndoseme comodidad, con las más tiernas palabras que pude, le descubrí la llaga de mi lastimado pecho, diciéndole que, aunque era tan profunda y peligrosa, no la sentía tanto, sólo por imaginar que en su solicitud estaba el remedio della; advirtiéndole ansimesmo el honesto fin a que mis pensamientos se encaminaban, que era a juntarme por legítimo matrimonio con la bella Leonida; y que, pues era causa tan justa y buena, no se había de desdeñar de tomarla a su cargo. (*Galatea*, I, 21a)

Sin embargo, los celos que alimentó Carino en Crisalbo, enamorado de Silvia y hermano de Leonida, condujeron a la ya citada muerte de esta última: «Crisalbo se llegó a Leonida, pensando ser Silvia, y con injuriosas y turbadas palabras, con la infernal cólera que le señoreaba, con seis mortales heridas la dejó tendida en el suelo» (*Galatea*, I, 23b)²⁰. Parece, dicho lo anterior, que Cervantes quiso dar a entender que en el universo de los

¹⁸ Las palabras premonitorias de Lidia, el sueño de Lisandro en el que observa la muerte de una cierva el día antes del asesinato de Leonida y la teofanía de Calíope constituyen los únicos elementos maravillosos que Cervantes introdujo en el libro.

¹⁹ En la *Diana* también se percibe inicialmente una relación de amistad entre el pastor Silvano y la pastora Selvagia. En cambio, en esta obra tampoco triunfa, dado que Montemayor, como ya se indicó en §2.1, acaba transformándola en un romance por medio de la magia blanca de Felicia.

²⁰ J. R. Muñoz Sánchez (2020: 26) considera que la trágica peripecia amorosa de Lisandro y Leonida no se deriva de la amistad entre un hombre y una mujer, sino de que el pastor confía sus sentimientos a dos personajes, Silvia y Carino, que eran del bando contrario al de su familia.

pastores, en la medida en que giraba en torno a sus pulsiones amorosas, se tornaba imposible concebir la amistad entre distintos géneros; una hipótesis, por otra parte, que debe asociarse solo con su concepción de lo pastoril y no trasladarse al resto de los personajes de sus libros, pues ya en la primera parte del *Quijote* el caballero andante trata de forjar una amistad con la pastora Marcela para bridle su protección, pero sus intentos al respecto se ven frustrado por el desinterés que muestra ella, quien desaparece tras el capítulo XVI para la eternidad: «Y, en diciendo esto, sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte» (*Quijote*, I-XIV, 183b).

En conclusión, la amistad es un factor decisivo en *La Galatea*, pues configura el modo en que se disponen en el texto tanto las pastoras (casi siempre aparecen en escena con sus amigas) como los episodios que protagonizan (son las encargadas de, por medio de sus conversaciones, hacer llegar sus vivencias a quienes leen la obra). Sin embargo, más allá de las relaciones individuales entre unas y otras, la amistad procura en términos generales que las mujeres formen una pequeña comunidad basada en la complicidad y en el apoyo mutuo que excluye a los hombres, los cuales, solo en las ocasiones en que ellas se lo permiten, consiguen ser sabedores de los pensamientos y emociones de sus hermanas, hijas o enamoradas.

2.3 *La belleza*

Los innumerables trabajos consagrados al estudio de las figuras femeninas en la obra cervantina han evidenciado la irrefutable destreza del escritor áureo en la configuración de retratos de mujeres pertenecientes a todos los niveles de la sociedad. Dicha destreza estilística no descansa, a diferencia de lo que bien pudiera creerse en un primer momento, en la concreción absoluta de su fisionomía, sino en la manifestación de los detalles que se tornan imprescindibles para el correcto desarrollo de la trama. En este orden de cosas, Héctor P. Márquez (1990: 17) expuso que la técnica que empleó Cervantes a la hora de crear a los personajes del *Quijote* fue la de elaborar descripciones fragmentarias que le permitieran esbozar diversos motivos de la tradición sin tener, para ello, que interrumpir el hilo narrativo²¹.

²¹ La maestría de Cervantes a la hora de pincelar la apariencia de sus creaciones sin detener la acción se advierte sobre todo si se compara con otras obras pastoriles. Véase un ejemplo de ello en el siguiente pasaje de *La Diana*, donde Montemayor suspendió momentáneamente el relato para dar cuenta del atavío del pastor Sireno: «Venía, pues, el triste Sireno, los ojos hechos fuentes, el rostro mudado y el corazón tan hecho a sufrir desventuras que si la fortuna le quisiera dar algún contento, fuera menester buscar otro corazón nuevo para recebille. El vestido era de un sayal tan áspero como su ventura, un cayado en la mano, un zurrón del brazo izquierdo colgando. Arrimóse al pie de un haya [...]» (*Diana*, I, 12-13)

En el caso concreto de *La Galatea*, las pastoras siguen el canon de belleza heredado del petrarquismo italiano y español²². Ello es observable, según ha demostrado Francisco Javier Díez de Revenga (1986), en la presencia de un conjunto de elementos que se corresponden de manera idéntica con los que posee Laura en el *Canzoniere* (1470). Particularmente, el crítico ha destacado los cabellos rubios, presentados por medio de comparaciones tanto con el sol como con el oro; los ojos, relacionados de nuevo con el sol, pero también con la luna y con las estrechas a través de metáforas; el rostro de extremada delicadeza, constituido por la combinación de una elegante tez blanca y de unas sonrojadas mejillas; la frialdad del pecho identificado con el mármol, el diamante o el basalto; y las manos de color marfil²³.

Adentrándonos en la caracterización de las veintitrés pastoras abordadas, es posible descubrir que se hace referencia a la apariencia externa de diecinueve de ellas, quedando sin ser puntualizadas en este sentido Lidia, Leocadia, Licea y la tía de Teolinda y Leonarda. La falta de información acerca de su apariencia externa se debe al mismo motivo: salvo contadas ocasiones en las que el narrador toma la palabra, la mayor parte de las alusiones a la belleza de las mujeres en *La Galatea* son llevadas a cabo por los hombres que las aman y ninguna de las cuatro protagoniza una historia de amor junto a alguno de ellos. Asimismo, cabe indicar que de las diecinueve pastoras cuyo aspecto físico es mencionado en la novela pastoril, solo once presentan los tópicos apuntados por F. J. Díez de Revenga. Es decir, en el texto pueden leerse comentarios sobre la hermosura de Galatea, Leonida, Florisa, Teolinda, Fili, Amarili, Silveria, Claraura, Belisa, Silena, Gelasia, Silvia, Leonarda, Listea, Eandra, Arminda, Leandra, Rosaura y Maurisa, pero solo las once primeras cuentan con los rasgos procedentes de la obra de Petrarca, quedando las ocho restantes descritas a través de frases tales como «la sin par» (*Galatea*, I, 15a), «hermosa en extremo», (*Galatea*, I, 21a) o «estremado donaire y gracia» (*Galatea*, I, 27a). En la tabla que se incluye a continuación se recogen los rasgos que se atribuyó a cada pastora:

²² Todavía hoy no existe un consenso entre los estudiosos acerca de si Cervantes conoció directamente la obra de Petrarca o si, por el contrario, reprodujo los tópicos derivados del autor clásico que se difundieron en la literatura de su tiempo.

²³ Una mención especial merece la reveladora investigación de Pilar Manero Sorolla (1990) por examinar las huellas petrarquistas en Cervantes en torno a la imaginería del poeta y/o amante y no de la amada, como la mayoría de los trabajos publicados hasta la fecha. Los ejemplos que analiza, si bien son extraídos de distintos textos del autor, pertenecen fundamentalmente a *La Galatea*.

	Cabello		Rostro		Cuello	Pecho	Manos		
	ojos	cejas	frente	mejillas				boca	
Galatea	«Cabellos de oro»; «El sol de sus cabellos»	«El sol de dos luceros»; «Las estrellas de sus ojos»	«El arco de las cejas levantada que el Iris no llegó a sus maravillas»	«Bella frente»; «El cielo de su frente»	«Dos hermosas manzanas coloradas»	«El color de sus labios»; «El marfil de sus dientes»	«El cristal de su cuello»	«Pecho ardiente y frío»; «Alma que es de mármol»; «El mármol de su pecho»	«Blancas manos»
Leonida		«La luz de aquellos ojos que en haberte mirado tenían encerrada su riqueza»							
Florisa				«Mejillas encendidas y sonrosadas»					
Teolinda						«Más que un diamante dura»			
Fili						«Digna de mármol»			
Amarili						«Más dura que un diamante»			
Silveria	«El dorado –oro es mejor decir– de tu cabello»	«verdes ojos»					«Su dureza vuelve un pecho cera»		
Claraura		«Ojos bellos que serenaban la tormenta mía»							
Belisa		«Serenos ojos»		«Hermosa frente»			«Mármol, diamante, acero, alpestre y dura roca, robusta, antigua encina roble que nunca inclina, la altiva rama al cierzo que la toca»		
Silena		«Sol a mis ojos y a mi mar estrella»							
Gelasia	«Sus hermosos y rubios cabellos»						«Más dura que el mármol a mis quejas»		

Como puede comprobarse, la definición más completa es la de Galatea, pues no se escatima en ella ninguno de los elementos con los que se conoció a Laura. Por el contrario, el resto de las pastoras, al ser objetos de las quejas de amor que enuncian sus enamorados, son fundamentalmente reconocidas por la dureza de su pecho, que remite a su condición de mujeres esquivas.

A pesar de que parece claro que Cervantes otorgó los mencionados rasgos a los once personajes con el objetivo de vincularlos a la tradición pastoril, en este trabajo se cree que considerarlo el único de sus propósitos en el caso de cinco de ellos constituye una explicación simplista de su escritura. En otras palabras, a diferencia de Fili, Amarili, Claraura, Silena, Belisa y Silveria que ni intervienen ni aparecen físicamente en ningún pasaje²⁴, siendo exclusivamente la razón por la que penan sus enamorados, Galatea, Leonida, Florisa y Teolinda son personajes principales de las tramas en que participan; por ello, es posible sostener, como defendió Marina Mayoral sobre las mujeres quiijotescas, que optó por elogiar la gracia de estas últimas pastoras mediante la retórica petrarquizante para que los lectores atendieran, más que a su físico convencional, a su discurso, el cual reflejaba un nuevo modelo de mujer:

No se trataba de crear un individuo único y diferente por su físico, sino de sacar a la luz un tipo de mujer nuevo, que elige su propio destino, verdadera rareza en la época y en la literatura de entonces. Ponerle ojos, pelo y rasgos físicos individualizados distraería de la función principal que a mi juicio tiene el personaje, que es la de ejemplarizar una nueva forma de vida para las mujeres: la de un ser con identidad propia, que no es la hija, ni la esposa, ni la amante ni la madre de un hombre; es una mujer con vida propia. Es una mujer libre (2005: 433-434).

Esta teoría aplicada a *La Galatea* cobra una enorme relevancia en tanto que, como se explicó en §1, demuestra que Cervantes se alejó del patrón establecido en las *Bucólicas* y en *La Arcadia*, donde las mujeres desempeñan un papel nimio, para situarlas al mismo nivel que los hombres. Además, queda justificada si se examina cómo en otros de sus textos confiere determinadas funciones a las representaciones que realiza de sus figuras femeninas. Así, en el *Quijote*, recupera la descripción de las pastoras para dar a conocer a la sin par Dulcinea:

[...] su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura,

²⁴ Las pastoras Belisa y Silveria deben ser consideradas aparte pues, como se detallará en §3.7, la primera acaba alzando la voz y la segunda, pese a no hacerlo, se deja ver momentáneamente en dos pasajes.

sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blanca nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (*Quijote*, I-XIII, 179b-180a)

pero también para ridiculizar los cánones de belleza tan repetidos en la literatura de su época (F. J. Díez de Revenga, 1986: 114). Lo mismo ocurre con los retratos tan pormenorizados que formula de las «feas» pues, siguiendo a José Ramón Fernández de Cano y Martín, se hace posible argumentar que tuvieron la finalidad de dotar a la novela de una evidente comicidad. De hecho, entre los ejemplos estudiados por el crítico interesa traer a colación a la pastora Torralba, que puede ser considerada como el eco paródico de los personajes aquí analizados:

Otra función frecuente en la fea cervantina es la que busca una transgresión del mito o del tópico literario. La «bucólica» Torralba, v. gr., pone en su verdadero lugar a tanta pastorcica (no hablo aquí de damas disfrazadas de pastora) idealizada por la novela pastoril. (1993: 298)

Los abundantes datos que aporta sobre Torralba, quien es, según Sancho Panza, «una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes» (*Quijote*, I-XX, 200b)²⁵, contrastan con el vacío de la descripción de Galatea, Leonida, Florisa y Teolinda que se deriva de seguir los tópicos renacentistas y pastoriles de la belleza femenil²⁶. Además, la pastora del *Quijote* se distancia de las seis pastoras de *La Galatea* en la ausencia de sus intervenciones, por lo que parece plausible afirmar que el autor, no pudiendo individualizarla por medio de su discurso, decidió hacerlo a través de su singular condición física.

²⁵ La pastora Torralba aparece en el capítulo XX del primer *Quijote* gracias a Sancho Panza, quien decide narrar a don Quijote un cuento de nunca acabar para impedir que este último se adentre en una aventura en mitad de la noche. Tal cuento, aunque ha sido objeto de análisis de numerosos estudios debido a las técnicas narrativas empleadas que lo caracterizan y a los elementos que lo vinculan con la tradición oral, solo interesa a este trabajo en lo que a la comparación entre las pastoras se refiere. Para atender a los otros aspectos mencionados es conveniente leer el artículo de Mariano Baquero Goyanes (1977).

²⁶ Todas las pastoras de *La Diana* siguen el código de belleza petrarquista salvo dos pastoras lusitanas de las que Montemayor quiere destacar, más que su apariencia, la peculiaridad de su identidad: «Y habiendo caminado seis millas por la graciosa ribera adelante vio dos pastoras que al pie de un roble, a la orilla del río, pasaban la siesta, las cuales, aunque en la hermosura tuviesen una razonable medianía, en la gracia y donaire había un extremo grandísimo. El color del rostro moreno y gracioso, los cabellos no muy rubios, los ojos negros, gentil aire y gracioso en el mirar.» (*Diana*, VII, 273)

En resumidas cuentas, Cervantes no se detiene a menudo en *La Galatea* en la precisión de la fisonomía de las mujeres y, en los casos en los que sí lo hace, sigue para ello los tópicos marcados por el canon petrarquista tan difundido en la literatura del Siglo de Oro. Esta técnica revela su capacidad de, con las mínimas puntualizaciones posibles, dibujar ante los ojos de los lectores un elenco detallado de personajes que desfilan por los caminos del Tajo sin obstaculizar el desarrollo de los episodios. Además, nos avisa, en lo que a su concepción de lo femenino se refiere, de que la verdadera belleza de sus pastoras no reside en sus atributos físicos, sino en la fuerza de sus palabras, con las cuales encararon los destinos que les tocó vivir.

2.4 *La ausencia materna*

En una rigurosa investigación acerca de las mujeres del *Quijote*, Alicia Redondo Goicochea expuso cómo la orfandad materna se convirtió en un recurso narrativo empleado asiduamente por Cervantes para eliminar las limitaciones de su caracterización:

Un elemento característico de las principales figuras femeninas del *Quijote* es que ninguna de ellas tiene madre, todas aparecen como hijas únicamente del padre, al que, en ocasiones, también traicionan, como el caso señaladísimo de Zoraida. Una ausencia muy significativa que está justificada en el texto, casi siempre, por la muerte de la madre en el parto; aunque, a veces, simplemente, no aparece en el texto o su presencia es insignificante. Puede ser que esta orfandad de madre le permitiera a Cervantes actuar de madre y padre simbólicos y así alejar a sus personajes de los modelos tópicos habituales para poder dotarlas de cualidades que eran más propias de los personajes hombres, como la libertad. (2005: 455)

La reflexión de la autora es aplicable a las veintitrés pastoras de *La Galatea* pues, pese a que ninguna sufre la pérdida de la madre, el papel casi siempre irrelevante que desempeña condiciona sus trayectorias²⁷. De hecho, se hace posible dividir las en distintos grupos en función del mayor o menor grado de implicación que dicha figura tiene en ellas. En primer lugar, se puede hablar del grupo de las pastoras con padres nunca mencionados en el texto; a él pertenecen: Florisa, Lidia, Licea, Fili, Amarili, Listea, Eandra, Claraura, Belisa, Silena, Arminda, Leandra, Gelasia y la tía de Teolinda y Leonarda. En segundo lugar, del

²⁷ En *La Diana* aparecen dos madres descritas por medio de rasgos individualizadores: Delia, madre de la dama noble Felismena y de su hermano gemelo, de quien se dice fue una ávida lectora que falleció durante el parto de sus hijos; y Florinda, madre del pastor Arsileo, la cual fue la mujer más hermosa de su tiempo antes de que la sobrelleva una temprana muerte. Esta caracterización de las dos madres, que condiciona la personalidad de sus descendientes (Felismena actuará como la heroína de los libros de caballerías y Arsileo será un joven con una belleza nunca vista en su aldea), trasluce el hecho de que Montemayor, aún concibiendo la muerte como el desenlace propicio para ambas, no consideró que la inexistencia en el texto de las mismas dotara a sus personajes de mayor libertad.

grupo de pastoras que únicamente son emparentadas con el padre: Galatea (hija de Aurelio), Leocadia (hija de Lisalco), Maurisa (hija de Briseno) y Rosaura (hija de Roselio)²⁸. En tercer y último lugar, del grupo en el que se integran las pastoras cuyos progenitores son designados bajo el sustantivo plural *padres*: Leonida, Silvia, Silveria y Leonarda. Además, una mención especial al margen de tales grupos merece Teolinda, al poder encuadrarse tanto en el segundo (será el padre el que la retenga un día en su hogar, provocando que Artidoro la confunda con su hermana) como en el tercero de ellos (cuando conoce a Galatea y a Florisa habla de sus padres, diciendo de ambos que son labradores ricos).

Tras el rápido muestreo de los grupos, cabe sostener que, la mayoría de las veces, la forma en que Cervantes nombra a los familiares de las pastoras no es arbitraria. Así, en el primer grupo, la ausencia de los padres de Lidia, Licea, Fili, Amarili, Listea, Eandra, Claraura, Belisa, Silena, Arminda, y Leandra se debe a que las pastoras no solo no intervienen en la obra, sino a que no aparecen físicamente en ningún pasaje; asimismo, la de los progenitores de Gelasia permite, como ocurre con la pastora Marcela, acentuar la defensa que hizo de la independencia femenina; para terminar, la falta de información sobre los familiares de Florisa encuentra su razón de ser en la pretensión del escritor de conferir, como se verá en §3.2, más protagonismo a su amiga Galatea.

En cuanto al segundo grupo, la presencia paterna de Leocadia y de Rosaura sirve para subrayar su noble condición en tanto que Lisalco es un rabadán y Roselio el señor de una aldea de las riberas del Henares; por su parte, la figura paterna de Galatea permite remarcar el obligado destino matrimonial al que estaban sujetas las mujeres de la época²⁹; por último, la de Maurisa es utilizada para dotar al personaje de genealogía, dado que, al indicar quién es su padre, el lector descubre que es la hermana de Artidoro y de Galercio, dos pastores principales del episodio de los gemelos.

Finalmente, el uso del término *padres* en el caso de Leonida queda justificado si se atiende a la influencia de la tradición que se vislumbra en la trama que protagoniza o, en palabras de H. P. Márquez, si se tiene en cuenta que «Por lo general, los hechos y episodios en los que se presentan mujeres, que son muchos, contienen alguna relación con la literatura o por lo menos, hacen referencia indirecta a otros libros.» (1990: 15) Esto

²⁸ Como se dijo en §2, si se creyese que Leopersia es una pastora, esta debería ser incorporada al segundo grupo, ya que exclusivamente es vinculada con su padre, Marcelio.

²⁹ No debe olvidarse que Aurelio, al ser el padre de la pastora protagonista, tiene mayor transcendencia en la obra que Lisalco, Briseno y Roselio. Por este motivo, es posible encontrarlo en distintos pasajes en los que no se le relaciona estrechamente con Galatea.

es, en el texto cervantino se relata la rivalidad de sus familiares con los de su enamorado, Lisandro, del mismo modo que, como se explicará en §3.5, sucedía con los parientes de los amados de la *novella* trágica de Matteo Maria Bandello, cuyo argumento fue recuperado por Shakespeare en *Romeo y Julieta* (1597).

No puede sorprender, a tenor de lo anterior, que requiriendo la presencia de una influencia materna en las tramas en que participan algunas de sus pastoras, Cervantes recurriera a un tipo de personaje que, si bien se asemeja a la madre biológica, no posee la autoridad que esta podría llegar a tener sobre su descendiente directo: la tía³⁰. Esta cuestión no es baladí pues, a diferencia de otras novelas pastoriles donde no aparece tal figura, son tres las tías que habitan *La Galatea*: la tía de Teolinda y Leonarda, la tía de Rosaura, y la tía de Grisaldo. Dejando de lado la condición social de las mismas, es decir, el hecho de que la primera es una pastora y la segunda y la tercera son damas, se aprecia que ejercen dos funciones imprescindibles en los episodios intercalados: la tía de Teolinda y Leonarda es el detonante del enredo que acontece en el episodio de los gemelos; mientras que la tía de Rosaura y la tía de Grisaldo se convierten en las confidentes de los dos personajes en el episodio que narra su amor, lo que las lleva a oponerse a los designios preestablecidos por los padres de ambos.

Durante el relato de su historia, Teolinda confiesa a Galatea y a Florisa que fue en su hogar, situado en las riberas del Henares, donde vio a Artidoro por primera vez. Cuenta además la pastora que la relación que se estableció entre los dos se fue desarrollando de forma paulatina, a partir de los encuentros de distinta índole que entre los jóvenes de su aldea se celebraron durante la estancia de su amado en ella, como el festejo que aconteció en el templo más cercano a su residencia. En otras palabras, aunque Artidoro se enamora de Teolinda, conoce a la vez a todas las pastoras de las riberas del Henares a excepción de una: Leonarda. La ausencia de la hermana pequeña de Teolinda, cuyo aspecto físico es idéntico al de esta última, se produjo debido a que sus padres la enviaron a cuidar a una tía suya «[...] que mal dispuesta se hallaba.» (*Galatea*, II, 34b) Este tipo de obligación

³⁰ Esta relación de parentesco es importante también en el *Quijote*, pues el propio caballero andante es tío de una joven medio adolescente que vive con él antes de que se embarque en sus aventuras. Al respecto de este tipo de vínculo familiar, Carrol B. Johnson propuso, basándose en sus conocimientos sobre psicoanálisis, que presentaba un componente erótico, el cual evidenciaba la sexualidad problemática de ambos personajes: «¿Por que no pensar, entonces, que lo mismo que a don Quijote, al tío de Marcela se le han avivado el deseo sexual y los conflictos intrapsíquicos propios de los hombres de su edad, estimulados por la presencia de esa media hija que ante sus propios ojos se convierte en una joven mujer deseable, y que la huida de Marcela hacia la literatura es en realidad una huida del tío? [...] Marcela tiene que salir de aquella casa por la misma razón por la que don Quijote tiene que salir de la suya: la casa está tan cargada de erotismo que ha resultado inhabitable.» (1990: 131)

que se le impone a la pastora quedó recogida por los tratadistas del Siglo de Oro que documentaron las normas de conducta social que las mujeres debían cumplir, como prueba la *Vida política de todos los estados de mujeres* (1599) de Fray Juan de la Cerda, donde se explica que era fundamental instruir a las doncellas en el desempeño de las tareas domésticas para que, en el momento en que sus familiares cayeran enfermos, pudieran ocuparse de ellos:

Enséñenla a que honre a sus padres y les tenga mucho acatamiento y reverencia, y les bese la mano y no les contradiga en cosa ninguna por no los enojar, y que los acate y tema, y con algún castigo la deben poner temor, no dejándola pasar con liviandades ni consentirle respuestas ni ser malcriada. [...] Juntamente debe la doncella aprender a labrar, hilar, coser y otros honetos ejercicios y cuidados y desenvolturas que han de tener las buenas mujeres en sus casas; porque afirman algunos filósofos y doctores que la mujer que no sabe hacer muchas cosas necesarias a su casa, que la tal no debe ser casada. Por lo cual, la madre enseñe a la doncella a guisar de comer a sus padres, y por la piedad que se les debe en sus enfermedades, cuando viejos, enséñenla a hacer algunas conservas y otros regalos que se aparejan a conservar la vida a los enfermos. Porque muchas veces acontece convalecer los viejos padres y hermanos de grandes enfermedades por medio de los buenos manjares que sus hijas les guisan. (2010: 27-28)

Dicha ausencia provocará que, como ya se advirtió en este apartado, cuando una mañana el padre de las pastoras haga permanecer a Teolinda en casa, Leonarda, mientras conduce al rebaño familiar a la sierra, rechace a Artidoro en nombre de su hermana por considerar que estaba dañando su honra al manifestarle tan abiertamente sus sentimientos:

Sucedió, pues, que luego que mi hermana vino al aldea, con el deseo que tenía de volver al agradable pastoral ejercicio suyo, madrugó luego otro día más de lo que yo quisiera, y con las ovejas propias que yo solía llevar se fue al prado; y, aunque yo quise seguirla, por el contento que se me seguía de la vista de mi Artidoro, con no sé qué ocasión, mi padre me detuvo todo aquel día en casa, que fue el último de mis alegrías. Porque aquella noche, habiendo mi hermana recogido su ganado, me dijo, como en secreto, que tenía necesidad de decirme una cosa que mucho me importaba. [...] «Has de saber, hermana –siguió ella–, que esta mañana, saliendo con nuestras ovejas al prado, y yendo sola con ellas por la ribera de nuestro fresco Henares, al pasar por el alameda del Concejo, salió a mí un pastor que con verdad osaré jurar que jamás le he visto en estos nuestros contornos, y, con una estraña desenvoltura, me comenzó a hacer tan amorosas saluciones que yo estaba con vergüenza y confusa, sin saber qué responderle; y él, no escarmentado del enojo que, a lo que yo creo, en mi rostro mostraba, se llegó a mí diciéndome: “¿Qué silencio es éste, hermosa Teolinda, último refugio de esta ánima que os adora?”. Y faltó poco que no me tomó las manos para besármelas, añadiendo a lo que he dicho un catálogo de requiebros, que parecía que los traía estudiados. Luego di yo en la cuenta, considerando que él daba en el error en que otros muchos han dado, y que pensaba que con vos estaba hablando, de donde me nació sospecha que si vos, hermana, jamás le hubiéradis visto, ni familiarmente tratado, no fuera posible tener el atrevimiento de hablaros de aquella manera. De lo cual tomé tanto enojo, que apenas podía formar palabra para responderle; pero al fin

respondí de la suerte que su atrevimiento merecía, y cual a mí me pareció que estábades vos, hermana, obligada a responder a quien con tanta libertad os hablara. [...] Y es lo bueno, que nunca le quise decir el engaño en que estaba, sino que así creyó él que yo era Teolinda como si con vos mesma estuviera hablando. En fin, él se fue llamándome ingrata, desagradecida y de poco conocimiento y, a lo que yo puedo juzgar del semblante que él llevaba, a fe, hermana, que otra vez no ose hablaros, aunque más sola os encuentre. Lo que deseo saber es quién es este pastor y qué conversación ha sido la de entrambos, de do nasce que con tanta desenvoltura él se atreviese a hablaros». (*Galatea*, II, 35a-b)

Evidenciado queda después de leer este pasaje que, más allá de la sustitución identitaria que se produce como consecuencia del parecido físico de las hermanas, su tía es el desencadenante de la tragedia pues, si no hubiera estado enferma, Leonarda no se hubiera visto obligada a cuidarla y, por ende, Artidoro, sabiendo de su existencia, nunca la hubiera confundido con Teolinda el día en que le declaró su amor.

La decidida Rosaura abandona también su morada con el objetivo de visitar a su tía, mas solo utiliza el viaje como excusa para ir tras Grisaldo sin que su padre sospeche de sus intenciones. Una vez llega a la aldea de su tía y le cuenta el plan que ha trazado, recibe de ella la autorización y la ayuda que necesita para mudar su traje y adentrarse en el mundo pastoril, siendo el único requisito que le impone el llevar consigo a Leonarda por si precisara de sus servicios en algún momento:

Considerando, pues, que si mi remedio se dilatava, había de dejar por fuerza en las manos del dolor la vida, determiné de aventurar a perder lo menos, que a mi parecer era la fama, por ganar lo más, que es a Grisaldo. Y así, con excusa que di a mi padre de ir a ver una tía mía, señora de otra aldea a la nuestra cercana, salí de mi casa acompañada de muchos criados de mi padre; y, llegada en casa de mi tía, le descubrí todo el secreto de mi pensamiento, y le rogué fuese servida de que yo me pusiese en este hábito y viniese a hablar a Grisaldo, certificándole que si yo mesma no venía, que tendrían mal suceso mis negocios. Ella me lo concedió, con condición que trujese a Leonarda conmigo, como persona de quien ella mucho se fiaba; y, enviando por ella a nuestra aldea, y acomodándome destos vestidos, y advirtiéndonos de algunas cosas que las dos habíamos de hacer, nos despedimos della habrá ocho días (*Galatea*, IV, 76b-77a).

Retomando las conexiones que se vislumbran entre *La Galatea* y el *Quijote*, cabe decir que aunque no ha sido apuntado hasta ahora por la crítica, esta situación atravesada por Rosaura puede ser entendida como un antecedente literario del episodio de Marcela. Esto es, la joven también vive con su tío sacerdote y el carácter “permisivo” del mismo, que le conduce a no someter a su sobrina a las presiones sociales a las que está sujeta por ser su condición de muchacha hermosa y rica, propicia que amanezca un día vestida de pastora y decida irse al monte a cuidar de su propio ganado. Por todo ello, es posible decir que la

tía, o en este caso el tío, no solo es el apoyo que le hace falta para emprender su travesía, sino que actúa como un elemento desactivador del control paterno³¹.

La tía de Grisaldo es también la confidente de los amantes y, en consecuencia, un personaje cuestionador del poder ejercido por el padre del mencionado caballero, Laurencio, quien, como se anunció en §2.2, deseaba unir a su hijo en matrimonio con Leopersia. Esta doble función de la figura femenina queda revelada en el instante en que la pastorcilla Maurisa transmite a Galatea que la tía está dispuesta a ofrecer su casa a su sobrino y a Rosaura para que se casen allí sin que nadie pueda impedirselo: «Y, llamando a Galatea, entrambas escucharon lo que Maurisa de Grisaldo decía, que fue avisarles cómo de allí a dos días vendría con dos amigos suyos a llevarla en casa de su tía, adonde en secreto celebrarían sus bodas» (*Galatea*, IV, 92b)³².

En suma, se percibe una significativa distancia entre las pastoras en virtud de la presencia o ausencia de sus progenitores en el texto, dado que el poder que estos ejercen afecta a la toma de sus decisiones. Asimismo, la importancia del lugar que ocupa la madre en sus vidas es mitigado por Cervantes, haciéndose presente exclusivamente en algunos casos por medio de su inclusión en el nombre común *padres*. Por este motivo, en los episodios en que se precisa la influencia materna, se recurre a la tía, un personaje que tiene el mismo género que las jóvenes, que es un referente para ellas, pero que no coarta su libertad por medio de la autoridad que se deriva de la jerarquía familiar.

2.5 *La indumentaria*

M. Mayoral determinó: «Las mujeres del *Quijote* se diferencian más por su atavío que por los rasgos físicos» (2005: 431) y en *La Galatea*, como consecuencia del ya sugerido convencionalismo descriptivo que produce seguir los cánones petrarquizantes para atestiguar la hermosura de los personajes, sucede lo mismo. Sin embargo, Cervantes no

³¹ Un contraste interesante, en este sentido, es el que se percibe en el papel desempeñado por la tía en *La Diana*. Dicho de otra manera, en la obra de Montemayor se menciona también a dos tías: Albania, la tía de la pastora Selvagia, y la tía abadesa de Felismena y su hermano. En cambio, tales figuras femeninas sirven para enfatizar la jerarquía paternofamiliar en la medida en que ambas obedecen las órdenes dictadas por el padre de sus sobrinos. Ello es observable, sobre todo, en el caso de Selvagia, quien es llevada a casa de su tía por orden de su padre después de que su amado la traicione: «Y al otro día mi padre, sin decirme la causa, me sacó de nuestra aldea y me ha traído a la vuestra, en casa de Albania, mi tía y su hermana, que vosotros muy bien conocéis, donde estoy algunos días ha, sin saber qué haya sido la causa de mi destierro. Después acá entendí que Montano se había casado con Ismenia y que Alanio se pensaba casar con otra hermana suya, llamada Silvia.» (*Diana*, I, 60-61)

³² El casamiento que ansiaban celebrar Rosaura y Grisaldo es idéntico al que planearon Felismena (dama disfrazada de pastora) y don Felis (caballero) en *La Diana*, es decir, un casamiento clandestino de mutuo acuerdo sin ningún tipo de autoridad civil o religiosa.

acostumbraba a concretar ningún aspecto en sus textos sin tener para ello una buena razón (H. P. Márquez, 1990: 18; María Caterina Ruta, 1995: 500), por lo que en este trabajo se han tratado de determinar las distintas funciones dramáticas a las que responde la indumentaria de las siete pastoras cuyos trajes aparecen descritos, esto es, los de Galatea, Teolinda, Leonarda, Silveria, Rosaura, Maurisa y Gelasia³³.

I. *Configuración de la naturaleza del personaje*: la naturaleza de un personaje está condicionada por su apariencia, por lo que el vestuario que lleva permite caracterizarlo y determinar su credibilidad. En este sentido, pueden verse en el libro IV dos referencias a varias prendas que ilustran cómo son las pastoras que van vestidas con ellas. En primer lugar, en el pasaje en que el narrador alude al traje de Maurisa, concretamente a su zurrón: «[...] sino que a la misma sazón llegó a la fuente una hermosa pastorcilla de hasta edad de quince años, con su zurrón al hombro y cayado en la mano» (*Galatea*, IV, 91a). Tal referencia es fundamental en tanto que el cometido primordial de la joven consiste en transmitir al resto de pastores los mensajes que se envían unos a otros. De este modo, entrega unas joyas a Galatea de parte de Grisaldo por haber cuidado de Rosaura, habiendo tenido estas que ser extraídas de su zurrón por no existir constancia en el texto de que las lleve en las manos:

Y, llamando a Galatea, entrambas escucharon lo que Maurisa de Grisaldo decía, que fue avisarles cómo de allí a dos días vendría con dos amigos suyos a llevarla en casa de su tía, adonde en secreto celebrarían sus bodas, y juntamente con esto dio de parte de Grisaldo a Galatea unas ricas joyas de oro, como en agradecimiento de la voluntad que de hospedar a Rosaura había mostrado. Rosaura y Galatea agradecieron a Maurisa el buen aviso, y en pago dél, la discreta Galatea quería partir con ella el presente que Grisaldo le había enviado, pero nunca Maurisa quiso rescebirlo. (*Galatea*, IV, 92b)

Lo mismo sucede con las misivas que Maurisa entrega a Elicio y a Galatea cuando planean desobedecer las órdenes de Aurelio sobre el matrimonio que para su hija ha concertado con el pastor portugués, ya que se intuye debía ocultarla entre sus ropas:

Estando en esto, ya que los pastores habían satisfecho a el hambre con algunos rústicos manjares, y algunos dellos entregádose en los brazos del reposado sueño, llegó a la cabaña de Elicio la hermosa Maurisa; y, hallando a Elicio a la puerta de su cabaña, le apartó y le dio un papel, diciéndole que era de Galatea, y que le leyese luego, que, pues

³³ Salvando las distancias de los géneros, cabe decir que las funciones que han sido apuntadas sobre la ropa de los personajes en *La Galatea* se basan en un artículo de Marco Presotto (1995), donde revisa exhaustivamente el cometido de las acotaciones en el primer teatro de Lope de Vega. De él, se han tomado los conceptos de «ocultación de la identidad» y de «transformación del personaje».

ella a tal hora le traía, entendiéndose que era de importancia lo que en él debía de venir.
(*Galatea*, VI, 140a)

En segundo lugar, en el momento en el que el narrador expresa la forma en que viste Gelasia al descubrirse ante los ojos de sus allegados:

Volvieron todos los ojos a la parte que la pastora señalaba, y vieron que al pie de un verde sauce estaba arrimada una pastora, vestida como cazadora ninfa, con una rica aljaba que del lado le pendía y un encorvado arco en las manos, con sus hermosos y rubios cabellos cogidos con una verde guirnalda. (*Galatea*, IV, 91a)³⁴

Esta vinculación de la pastora con la caza por medio de su atavío no debe pasar desapercibida, ya que remite al tópico literario *venatus amoris*. Es decir, al observar a Gelasia, los hombres se quedan prendados de su hermosura, pero la falta de correspondencia de ella conduce a muchos al suicidio. Además, la imagen de mujer cazadora permite Hermanarla con la pastora Marcela (Melveena McKendrick, 1974: 26), a quien Ruth el Saffar e Iris M. Zavala (2005: 40-41) situaron en la estela de ciertos personajes de la tradición grecolatina como Artemisa o Diana, las cuales fueron concebidas como diosas duales al estar dotadas de una belleza que se asociaba a la muerte de cuantos las rodeaban.

II. *Condición social*: En el libro III se relata un episodio, ya mencionado en §1 y §2.1, de gran relevancia en *La Galatea*, esto es, la unión matrimonial de Silveria y Daranio. Sin embargo, pese a lo que podría pensarse en un principio, dicha unión no cobra importancia en la medida en que confiere protagonismo a los novios, pues ninguno de los dos interviene a lo largo de la obra, sino debido a que presenta un caso de amor habitual en la literatura pastoril (J. Montero, 2014: 154), el cual se aprecia en el lamento de Salicio de la *Égloga I* de Garcilaso, en *La Diana* y en la boda de Quiteria y Camacho que Cervantes narra en la segunda parte del *Quijote*: la desventura de un pastor que se queja porque su amada lo ha engañado con otro pastor más rico. En este sentido, debe tenerse en cuenta que la riqueza de Daranio se enuncia explícitamente en la mayoría de los pasajes en los que se alude al pastor, como en los reproches que Mireno dedica a Silveria por haberle traicionado:

³⁴ Como venimos diciendo, Cervantes conocía muy bien la estética pastoril en el momento en que redactó *La Galatea*, lo cual puede comprobarse en este punto en que las prendas de Gelasia se corresponden con las que lucen las Ninfas en *La Arcadia*: «[...] las tiernas Ninfas, olvidadas de perseguir a los esquivos animales, abandonaron las aljabas y los arcos bajo los altos pinos del Ménalo y de Liceo» (1993: 59)

MIRENO

[...]

En ti pensaba yo que se rompiera
esta ley del avaro amor usada,
pastora, y que los ojos levantarás
a una alma de la tuya prisionera,
y a tu propio querer tan ajustada,
que si la conocieras, la estimaras.
Pensé que no trocaras
una fe que dio muestras de tan buena
por una que quilata sus deseos
con los vanos arreos
de la riqueza, de cuidados llena:
entregáste al oro,
por entregarme a mí contino al lloro.

Abatida pobreza, causadora
de este dolor que me atormenta el alma,
aquel te loa que jamás te mira.
Turbóse en ver tu rostro mi pastora,
a su amor tu aspereza puso en calma;
y así, por no encontrarte, el pie retira.
Mal contigo se aspira
a conseguir intentos amorosos:
tú derribas las altas esperanzas,
y siembras mil mudanzas
en femeniles pechos codiciosos;
tú jamás perfeccionas
con amor el valor de las personas.

Sol es el oro cuyos rayos ciegan
la vista más aguda, si se ceba
en la vana apariencia del provecho.
A liberales manos no se niegan
las que gustan de hacer notoria prueba
de un blando, codicioso, hermoso pecho.
Oro tuerce el derecho
de la limpia intención y fe sincera,
y más que la firmeza de un amante,
acaba un diamante,
pues su dureza vuelve un pecho cera,
por más duro que sea,
pues se le da con él lo que desea.

De ti me pesa, dulce mi enemiga,
que tantas tuyas puras perfecciones
con una avara muestra has afeado.
Tanto del oro te mostraste amiga,
que echaste a las espaldas mis pasiones
y al olvido entregaste mi cuidado.
En fin, ¡que te has casado!
¡Casado te has, pastora! El cielo haga
tan buena tu elección como querrias,
y de las penas mías
injustas no rescibas justa paga;
mas, ¡ay!, que el cielo amigo
da premio a la virtud, y al mal, castigo. (*Galatea*, III, 57a-b)

El motivo reaparece en el parlamento que Elicio pronuncia en defensa de Silveria por considerar que el cambio de actitud de la pastora es fruto de la presión que sobre ella han ejercido sus progenitores. Esto es, el pastor trata de justificarla, alegando que sus sentimientos no estarían supeditados en ningún caso a los bienes que pudiera tener su amado:

–Confuso me tienes, ¡oh Mireno! –respondió Elicio–, de ver los extremos que haces por lo que Silveria ha hecho, sabiendo que tiene padres a quien ha sido justo haber obedecido.

–Si ella tuviera amor –replicó Mireno–, poco inconveniente era la obligación de los padres para dejar de cumplir con lo que al amor debía; de do vengo a considerar, ¡oh Elicio!, que si me quiso bien, hizo mal en casarse, y si fue fingido el amor que me mostraba, hizo peor en engañarme; y ofrécame el desengaño a tiempo que no puede aprovecharme si no es con dejar en sus manos la vida.

–No está en términos la tuya, Mireno –replicó Elicio–, que tengas por remedio el acabarla, pues podría ser que la mudanza de Silveria no estuviese en la voluntad, sino en la fuerza de la obediencia de sus padres; y si tú la quisiste limpia y honestamente doncella, también la puedes querer agora casada, correspondiendo ella ahora como entonces a tus buenos y honestos deseos. (*Galatea*, III, 59b)³⁵

Otro pasaje similar es aquel en el que el narrador describe el espacio en que acontece la fiesta de desposorio de los enamorados, permitiendo así que los lectores perciban que se trata de una opulenta celebración:

Vueltos, pues, los desposados del templo con la misma compañía que habían llevado, llegaron a la plaza de la aldea, donde hallaron las mesas puestas, y adonde quiso Daranio hacer públicamente demostración de sus riquezas, haciendo a todo el pueblo un generoso y sumptuoso convite. [...] Estaba la plaza tan enramada que una hermosa verde floresta parecía, entretejidas las ramas por cima de tal modo, que los agudos rayos del sol en todo aquel circuito no hallaban entrada para calentar el fresco suelo, que cubierto con muchas espadañas y con mucha diversidad de flores se mostraba. Allí, pues, con general contento de todos, se solemnizó el generoso banquete, al son de muchos pastorales instrumentos, sin que diesen menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbra. (*Galatea*, III, 62b)³⁶

³⁵ El discurso de Elicio en favor de Silveria contrasta con la situación amorosa que el propio pastor atraviesa, dejando al descubierto cierta hipocresía en su comportamiento pues, como se dirá en §3.1, el hecho de que Erastro pertenezca a un estatus social inferior favorece que tenga una buena relación con él al no considerarlo un rival en su conquista de Galatea.

³⁶ Tal y como recuerda S. Santa, el autor del *Quijote* también da cuenta de la capacidad adquisitiva de Camacho a través de la descripción de su ceremonia nupcial: «[...] al llegar al lugar de la celebración, la riqueza se hace notar, pues Camacho ha dispuesto un suntuoso banquete de “ollas que no tenían número” (II, 20), una compleja escenografía que acogería las danzas, los músicos, y las representaciones teatrales que habrían de amenizar la boda.» (2016: 118)

No obstante, Cervantes expone también implícitamente la alta extracción social de Daranio por medio del vestuario que tanto él como su prometida llevan el día de su casamiento. En otras palabras, la indumentaria no solo hace alusión al modo en que van vestidos, sino que caracteriza el ambiente en el que se desarrolla, siendo este una consecuencia de la propia condición de los personajes:

A esta sazón, salió el rico pastor Daranio a la serrana vestido: traía camisa alta de cuello plegado, almilla de frisa, sayo verde escotado, zaragüelles de delgado lienzo, antiparas azules, zapato redondo, cinto tachonado, y de la color del sayo una cuarteada caperuza. No menos salió bien aderezada su esposa Silveria, porque venía con saya y cuerpos leonados guarnecidos de raso blanco, camisa de pechos labrada de azul y verde, gorguera de hilo amarillo sembrado de argentería (invención de Galatea y Florisa, que la vistieron), garbín turquesado con fluecos de encarnada seda, alcorque dorado, zapatillas justas, corales ricos y sortija de oro; y, sobre todo, su belleza, que más que todo la adornaba. (*Galatea*, III, 61a-b)

Las prendas de Daranio coinciden con la descripción general que Carmen Bernis ofrece del traje de los villanos:

Los villanos fueron ricos o fueran pobres, se diferenciaban por los tipos de prendas que usaban de las gentes que componían las clases urbanas [...] Sobre la camisa vestían un jubón o un sayo, rara vez ambas cosas juntas, y los calzones. Éstos, aun cuando no fuera iguales que los de las clases urbanas, recibieron también el nombre de greguescos. Otro nombre para los calzones del vestuario villano fue zaragüelles. Encima se ponían, bien un pequeño capote, bien un holgado gabán, o bien una rústica capa. Para abrigarse los pastores usaron también zamarras y pellicos de piel de corderos. Las piernas de las rodillas abajo se cubrían con antiparas, polainas o medias. En la cabeza se ponían una caperuza, una montera o un sombrero; en los pies, abarcas, alpargatas o zapatos. Muchos iban descalzos. (2001: 395a)³⁷

Sin embargo, siguiendo el trabajo de la autora, parece lógico argumentar que se trata de un pastor acaudalado por dos cuestiones. Por un lado, los villanos mejor vestidos acostumbraban a utilizar sayos largos que no llegaban a las rodillas, lo que implicaba que emplearan antiparas que les cubrieran hasta los pies. Por otro lado, calzaban zapatos, frente a los villanos pobres que solían ir descalzos o con abarcas y alpargatas.

³⁷ La almilla y el cinto son las únicas piezas que C. Bernis no contempla en su detallado estudio sobre el atavío de los villanos. A este respecto, Abraham Madroñal define la primera como «Una especie de jubón con mangas ajustado al cuerpo. Es traje interior, así del uso de los hombres como de las mujeres y de ordinario se pone y viste en tiempo de invierno para reparo y defensa del frío» (2000: 239a-b) y la segunda como «Lista o tira de cuero, vaqueta, cordobán, badana u otra materia, de cuatro dedos de ancho, poco más o menos, el cual sirve de ajustar la cinta, sobreponiendo una punta a otra, y se ataca con agujetas o cordones, que entran por unos ojetes, que están hechos cerca de los cabos.» (2000: 256b)

Silveria, por su parte, aparece en escena como las villanas primorosamente vestidas de las novelas pastoriles donde se idealiza la vida campesina, contrastando este atuendo con la imagen realista de las pastoras que tenían una condición más humilde. Ello se observa en que la joven viste con camisa, saya y cuerpo:

La mayoría de los trajes de las villanas descritos en los textos del siglo XVI se componían de un sayuelo y de una saya o vasquiña. Las villanas representadas por los artistas de aquel siglo vistieron, casi invariablemente, un cuerpo sin mangas que deja asomar las de la camisa y una falda. Lógicamente el cuerpo era el que recibía el nombre de sayuelo, y la falda, el de vasquiña o saya. [...] Para adornar los sayuelos las labradoras recurrieron a guarniciones: jirones, ribetes, pestañas y vivos. Con ellos, recordando modas de la primera mitad del siglo XVI, se buscaban efectos vistosos contrastando colores. (C. Bernis, 2001: 434a-b, 439a)

Se aprecia también en que cubre sus delicados pies con zapatillas: «[...] calzados como las chinelas, zapatillas, botines y zapatos fueron usados por las villanas»; y en que adorna su cuerpo con diversas joyas, como la sortija de oro³⁸ que luce en su dedo anular o los corales con los que rodea su cuello: «Cuando las villanas se engalaban, complementos obligados eran las patenas (medallas con imágenes en relieve) y los corales» (C. Bernis, 2001: 433b). Además, algunas de las prendas de estas labradoras y pastoras presentaban nimias variaciones respecto a la moda cortesana, lo que queda ejemplificado en el caso de la prometida de Daranio en el uso de la gorguera, siendo una prenda con la cual las damas ricas solían taparse el cuello y el escote³⁹. De hecho, esta equiparación de los trajes de las pastoras con los usos cortesanos permite vincular a Silveria con Quiteria, tal y como muestra la impresión que de esta última tiene Sancho al verla caminar hacia el altar:

—A buena fe que no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega. ¡Pardiez, que según diviso, que las patenas que había de traer son ricos corales, y la palmilla verde de Cuenca es terciopelo de treinta pelos! ¡Y montas que la guarnición es de tiras de lienzo, blanca!, ¡voto a mí que es de raso!; pues, ¡tomadme las manos, adornadas con sortijas de azabache!: no medre yo si no son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con perlas blancas como una cuajada, que cada una debe de valer un ojo de la cara. (*Quijote*, II-XX, 376b)

³⁸ El uso de sortijas por parte de este tipo de personajes no era infrecuente en los textos de la época, como prueba, por ejemplo, la comedia *Las ferias de Madrid* de Lope de Vega, donde Violante, una dama que se disfraza de labradora para poder ir sola a la feria, luce un anillo en el momento en que conoce a Leandro, su amado: «LEANDRO [...] Pidióme que yo la diese / un anillo que tenía / y otro me dio que traía. ALBERTO ¡Por Dios que es bueno, si es ése! / ¡Estremado es el diamante!» (1998, *Ferías*, vv. 1067-1071)

³⁹ Como sucedía con el traje de Daranio, dos prendas de las que describe el narrador acerca del traje de Silveria no aparecen en la descripción que elabora C. Bernis. Por esta razón, se ha recurrido de nuevo a la investigación de A. Madroñal, donde el alcorque se define como «Zapato con suela de corcho» (2000: 238b) y el garbín como «Cofia hecha de red» (2000: 269a).

III. *Contextualización espacial*: los trajes de las pastoras desempeñan un papel fundamental en la escenificación de los cambios de ambiente en que se desarrolla la acción. Ejemplo de ello es que en el libro I, para subrayar que el primer encuentro de Elicio y Erastro con Galatea tiene lugar cuando ambos conducen a su ganado al pasto, se especifica que la protagonista aparece vestida con la ropa típica que llevaban las pastoras en la sierra: «Y no tardó mucho que por la cumbre de la cuesta se comenzaron a descubrir algunas ovejas, y luego tras ellas Galatea, cuya hermosura era tanta que sería mejor dejarla en su punto, pues faltan palabras para encarecerla. Venía vestida a la serrana» (*Galatea*, I, 24b). Del mismo modo, en los comienzos del libro IV se mencionan el zurrón y el cayado de Galatea, Florisa y Teolinda para dilucidar la traslación de la trama desde la aldea al monte, donde se retoma el episodio cuarto con la primera aparición física de Leonarda:

Con esta promesa de Teolinda se satisficieron Galatea y Florisa, y determinaron de acompañarla algún trecho fuera del lugar. Y así, tomando las dos solos sus cayados, y habiendo proveído el zurrón de Teolinda de algunos regalos para el trabajoso camino, se salieron con ella del aldea a tiempo que ya los rayos del sol más derechos y con más fuerzas comenzaban a herir la tierra. (*Galatea*, IV, 158a-b)

IV. *Ocultación de la identidad*: Teolinda, Rosaura y Leonarda utilizan el velo y el rebozo con el objetivo de no ser reconocidas⁴⁰. A este respecto, para acertar a comprender cómo eran ambas piezas del vestuario femenino, las cuales delatan la teatralidad de las escenas (J. Montero, 2014: 496), es importante destacar la definición que A. Madroñal ofrece sobre ellas: «Se llama también la toca que usan las mujeres para cubrir la cabeza y el rostro», «La cosa con que uno se cubre y encubre el rostro, como la falda de la capa, una banda u otro cualquier velo o mascarilla para tapar la cara» (2000: 261a, 287b). En el marco de las observaciones previas, se hace preciso señalar que el contexto que propicia que las tres pastoras recurran a dichas prendas para no ser descubiertas es el mismo, esto

⁴⁰ Dejando de lado el mundo pastoril, conviene indicar que C. Bernis documentó el fenómeno conocido como «las tapadas» que hizo referencia en lo Siglos de Oro a las mujeres que utilizaron este tipo de prendas para esconderse de sus allegados: «Una costumbre muy extendida entre las mujeres españolas, comentada por autores españoles y extranjeros, era taparse el rostro parcialmente con el manto o con el mantillo. [...] Las mujeres españolas de los siglos los siglos XVI y XVII se tapaban para gozar de mayor libertad, saliendo a la calle sin ser conocidas; no por un imperativo de la sociedad, sino en total rebeldía contra lo exigido por las buenas costumbres y por las leyes.» (2001: 257a- 258b). De hecho, esta práctica trató de prohibirse por medio de diversas disposiciones legales, como prueba, por ejemplo, la *Nueva premativa de reformation contra los abusos de los afeytes, calçado, gudedas, guardainfantes, lenguaje critico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco* que se imprimió en Zaragoza a cargo de Diego Dormer en 1635.

es, todas han escapado de su hogar, las riberas del Henares, para ir a buscar a sus amados que, por los motivos que se detallarán a continuación, han acabado abandonándolas.

La primera de las figuras femeninas que se deja ver con un rebozo es Teolinda, quien, como ya se sabe, huye de su aldea después de que su hermana rechace en su nombre a Artidoro. No obstante, la pastora no emplea el velo en su peregrinación tras su prometido hacia las riberas del Tajo; por el contrario, lo utiliza en su primer encuentro con Tirsi y Damón, dado que son naturales del Henares y, conociéndola, podrían alertar a sus padres del lugar en el que se halla: «No quedara Lenio sin respuesta, si no vieran venir hacia donde ellos estaban a la hermosa Galatea con las discretas pastoras Florisa y Teolinda, la cual, por no ser conocida de Damón y Tirsi, se había puesto un blanco velo ante su hermoso rostro.» (*Galatea*, II, 59a). Una situación similar se produce en las bodas de Daranio y Silveria, donde vuelve a taparse para conseguir pasar desapercibida ante tales personajes:

Salió luego tras ella la sin par Galatea, como sol tras el aurora, y su amiga Florisa, con otras muchas y hermosas pastoras que, por honrar las bodas, a ellas habían venido, entre las cuales también iba Teolinda, con cuidado de hurtar el rostro a los ojos de Damón y Tirsi, por no ser de ellos conocida. (*Galatea*, III, 61b)

Más tarde, es la hermosa Rosaura la que llega a las riberas del Tajo ocultándose bajo un rebozo. Esta actitud de la joven se produce debido a que Grisaldo se había marchado de las riberas del Henares para casarse con Leopersia al sentir celos de la relación que la primera mantiene con Artandro:

Galatea y sus compañeras se llegaron tan cerca que, sin ser vistas ni sentidas, veían todo lo que el caballero y las pastoras hacían y decían; las cuales, habiendo mirado a una y a otra parte por ver si podrían ser vistas de alguno, aseguradas desto, la una se quitó el rebozo; y apenas se le hubo quitado cuando de Teolinda fue conocida, y, llegándose al oído de Galatea, le dijo con la más baja voz que pudo:
–Estrañísima ventura es ésta, porque, si no es que con la pena que traigo he perdido el conocimiento, sin duda alguna aquella pastora que se ha quitado el rebozo es la bella Rosaura, hija de Roselio, señor de una aldea que a la nuestra está vecina (*Galatea*, IV, 73b).

Como puede leerse en el pasaje citado, en el momento en el que Rosaura se descubre el rostro es reconocida por Teolinda, quien se encarga de presentarla a Galatea y a Florisa, pero también a aquellos que leen la obra⁴¹.

⁴¹ La narración de Teolinda merece ser puntualizada en dos sentidos intrínsecamente vinculados. En primer lugar, constituye, según ha explicado José María Pozuelo Yvanzos (1994: 233) siguiendo a Gérard Genette, una narración hipodiegética, ya que se trata de un relato que se produce dentro del relato extradiegético o

La tercera y última de las mujeres que aparece con la cara arrebozada es Leonarda, concretamente en el viaje que emprende junto a Rosaura para averiguar la localización de Galercio, del que ha quedado enamorada:

La pastora arrebozada, viendo el feliz suceso de su compañera, fatigada del cansancio que había tomado en ayudar a quitar la daga a Rosaura, no pudiendo más sufrir el velo, se le quitó, descubriendo un rostro tan parecido al de Teolinda, que quedaron admiradas de verle Galatea y Florisa; pero más lo fue Teolinda, pues sin poderlo disimular, alzó la voz, diciendo:

—¡Oh cielos!, y ¿qué es lo que veo? ¿No es, por ventura, ésta mi hermana Leonarda, la turbadora de mi reposo? Ella es, sin duda alguna. (*Galatea*, IV, 75a)

Sin embargo, el caso de Leonarda se distancia del de su hermana y del de su compañera de travesía en la medida en que Galercio nunca muestra interés por ella. Asimismo, conviene concretar que la presentación que del personaje hace Teolinda difiere de la de Rosaura pues, si bien revela la identidad de ambas pastoras cuando se destapan, en el libro II ya había explicado quién es Leonarda.

Para terminar, es necesario resaltar que el narrador manifiesta en numerosas ocasiones que Teolinda, Rosaura y Leonarda se muestran con estas prendas al toparse con los pastores de la aldea de Galatea y de Florisa, como puede apreciarse en los siguientes pasajes:

Los pastores llegaron haciendo cortés rescibimiento a las pastoras, convidándolas que en su compañía la siesta pasar quisiesen; mas Galatea se escusó con decir que aquellas forasteras pastoras que con ella venían tenían necesidad de ir a la aldea. Con esto se despidió dellos, llevando tras sí las almas de Elicio y Erastro, y aun las encubiertas pastoras los deseos de conocerlas de cuantos allí estaban. (*Galatea*, IV, 165a-b)

[...]

A esta sazón, ya que Lenio se preparaba a decir los vituperios de amor, llegaron a la fuente el venerable Aurelio, padre de Galatea, con algunos pastores, y con él asimesmo venían Galatea y Florisa, con las tres rebozadas pastoras, Rosaura, Teolinda y Leonarda, a las cuales, habiéndolas topado a la entrada de la aldea y sabiendo dellas la junta de pastores que en la Fuente de las Pizarras quedaba, a ruego suyo las hizo volver, fiadas las forasteras pastoras en que, por sus rebozos, no serían de alguno conocidas. (*Galatea*, IV, 169a)

Estos fragmentos sugieren, por ende, que los usos del rebozo y del velo actúan como bisagra entre la historia principal y los episodios secundarios al articular las relaciones que se establecen entre los pastores de las riberas del Tajo con aquellos personajes que proceden

de la primera instancia que origina la diegésis. En segundo lugar, como narradora de la historia de Rosaura, propicia que los narratarios (Galatea y Florisa) y los lectores descodifiquen al mismo tiempo la información que se había ocultado por medio del rebozo.

de los otros lugares.

V. *Transformación del personaje*: el disfraz constituye una parte imprescindible de la trama al permitir cambiar la identidad social de Rosaura, dama noble que, como se señaló en §2, se disfraza de pastora para encontrar a su amado:

–En parte estamos, fementido caballero, donde podré tomar de tu desamor y descuido la deseada venganza. Pero, aunque yo la tomase de ti tal que la vida te costase, poca recompensa sería al daño que me tienes hecho. Vesme aquí, desconocido Grisaldo, desconocida por conocerte; ves aquí que ha mudado el traje por buscarte la que nunca mudó la voluntad de quererte. Considera, ingrato y desamorado, que la que apenas en su casa y con sus criadas sabía mover el paso, agora por tu causa anda de valle en valle y de sierra en sierra con tanta soledad buscando tu compañía. (*Galatea*, IV, 73b-74a)

Además, el disfraz contrapone la circunstancia de Rosaura respecto a la de Teolinda y a la de Leonarda, pues la primera requiere para huir de la aldea de Roselio no solo cubrirse el rostro, sino usar unas ropas distintas a las que acostumbra. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en otros libros de la época en los que la verdadera condición del personaje queda revelada por la distancia que se aprecia entre su forma de vestir y su manera de hablar, el modo de expresarse de Rosaura no se opone al de las pastoras. Con ello, Cervantes enunció el tópico renacentista *menosprecio de corte y alabanza de aldea* que ya había esbozó en las primeras páginas del libro al declarar sobre la joven Galatea:

[...] la sin par Galatea, pastora en las mismas riberas nacida; y, aunque en el pastoral y rústico ejercicio criada, fue de tan alto y subido entendimiento, que las discretas damas, en los reales palacios crecidas y al discreto tracto de la corte acostumbradas, se tuvieran por dichas de parecerla en algo, así en la discreción como en la hermosura. (*Galatea*, I, 89b)

Es decir, ensalzó las virtudes pastoriles sobre las cortesanas, elogiando así la vida que acontecía en los caminos del Tajo. Esta inclinación del autor hacia el mundo pastoril fue estudiada por L. Rosales, quien defendió que el motivo por el que llevó a cabo tal empresa fue el de corregir a través de la literatura los defectos de la realidad:

[...] el mundo pastoril, para Cervantes, no es otra cosa *sino lo que debería ser el mundo cortesano*. No tiene realidad independiente. No tiene cualidades peculiares, sino cualidades críticas. Su descripción se hace, utópicamente, apuntando los defectos de que carece, no las virtudes que posee; por consiguiente, es un mundo al revés, pero un mundo al revés no es, desde luego, un mundo, sino un sueño. Lo importante para nosotros es que este sueño representa, en cierto modo, la utopía cervantina de la libertad en una de sus vertientes más características. (1996: 177)

En conclusión, Cervantes, como buen conocedor de las técnicas empleadas en el teatro del Siglo de Oro, se detuvo en la precisión de los trajes de sus pastoras que desempeñaban una función dramática en el conjunto de la obra. Concretamente, llevó a cabo descripciones muy ricas en detalles de las ropas con que vistieron Galatea, Teolinda, Leonarda, Silveria, Rosaura, Maurisa y Gelasia por brindarle la posibilidad de reflejar su naturaleza, su condición social y el contexto espacial en que se desenvolvían; pero también por permitirle articular las relaciones que existían entre ellas y el resto de los personajes que aparecen tanto en la trama principal como en la trama secundaria por medio de prendas que ocultan o transforman su identidad.

3. CARACTERIZACIÓN INDIVIDUALIZADORA DE LAS VEINTITRÉS PASTORAS

Decía A. Castro al intentar explicar el modo en que Miguel de Cervantes elaboraba a sus muchos personajes: «Cervantes no puede por menos de colocarse en el fondo de la conciencia de cuantos individuos salgan de su pluma, ya que en el sujeto radica el observatorio, fábrica de la realidad.» (1987: 68) Una idea que refleja la importancia que el autor del *Quijote* le otorgó a ubicarse en la piel y en las entrañas de sus creaciones para conseguir que fueran verosímiles ante los ojos de sus lectores, pero también, una vez concebidos, a dejarles acertar y fallar por sí mismos o, dicho de otra forma, a dejarles ser. En *La Galatea* este proceso no podía ser distinto y ha quedado reflejado en la atribución del espacio y del tiempo que cada uno de los pastores precisa para poder desarrollarse. Sin embargo, el hecho de que algunos de ellos hayan aparecido o intervenido más en el texto ha sido confundido con que tengan un mayor o menor protagonismo, lo cual ha provocado que acaparen toda la atención de los críticos en detrimento del resto de figuras que pueblan la Arcadia cervantina.

En el caso concreto de la pastoras, el panorama bibliográfico nos devuelve una imagen asimétrica de los trabajos consagrados a su estudio. Así encontramos mujeres enormemente revisadas, como Galatea; mujeres analizadas como antecedentes literarios de otras féminas que se han considerado más significativas, como Gelasia; mujeres que han sido abordadas para definir el episodio en que cobran vida y que, en cambio, no han recibido un examen minucioso de sus personalidades, como Leonida, Silvia, Teolinda, Leonarda, Silveria o Rosaura; y mujeres que han sido directamente condenadas al olvido, como Florisa, Maurisa, Lidia, Licea, Leocadia, la tía de las hermanas, Fili, Amarili, Listea, Eandra, Claraura, Leandra, Arminda, Belisa y Silena. Ante esta situación, nos proponemos elevar a las pastoras al mismo nivel de transcendida narrativa para, en la medida de lo posible, descifrar su verdadera naturaleza. Vayamos por partes.

3.1 *Galatea: un personaje sin espesor narrativo*

Nuestra lectura del texto cervantino nos ha conducido a defender la teoría de que Galatea, mujer más estudiada del mismo, actúa en realidad como marco ficticio; de que, lejos de participar activamente en la acción, sirvió de mera excusa a Cervantes para trazar en la atmósfera bucólica cuatro episodios intercalados con sus respectivos personajes, los cuales en diversas ocasiones poco tenían que ver con los códigos pastoriles⁴². Dicha teoría

⁴² En un intento de esclarecer la estructura del texto cervantino, Georges Güntert expuso: «El concepto de “relato-marco” no es, en Cervantes, tan apropiado como en el *Decamerón* de Boccaccio, donde el nivel del

se ha basado en la revisión de la estructura de la novela, así como en la confrontación de la pastora con la fémica que dio nombre a *La Diana*⁴³.

De acuerdo con los planteamientos de J. B. Avalle-Arce y J. Montero (1996), consideramos que *La Galatea* dista de la obra de Montemayor desde el arranque del Libro I: mientras que la obra pastoril del autor del *Quijote* presenta un comienzo estático, su antecesor literario posee un comienzo *in medias res*. Esta opinión fue previamente enunciada por G. L. Stagg, quien, además, atribuyó el inicio impostado de la novela al hecho de que el primer caso de amor, esto es, el caso de Galatea y de Elicio, no tuviera fuelle hasta el final:

Indeed, we catch Cervantes in the very act of revision. It seems not to have been generally noticed that *La Galatea* opens with a «false start.» The novel begins *in medias res* with a song sung by Elicio: we are now launched into Day 1; the narrator, after analysing Elicio's relations with Galatea, continues: «y así, un día . . .» (I, 18), with the unbroken linear narrative then persisting—for seventy pages—to the end of Book I. Day 1, the day when Elicio was singing his song, has been, apparently, wholly forgotten. All this points to careless revision. Reconstructing, we can say that, in the original draft, the narrative began (in imitation of Montemayor's opening) with the analysis of the Elicio-Galatea relationship, and that Cervantes, in revision, added the introductory song without adjusting the narrative sequence. (1994: 19-20)

Junto a Galatea y a Elicio hay que añadir al pastor Erastro, tercer vértice del triángulo amoroso, pues gracias a él hay en la comparación con Diana, Sireno y Silvano, los tres pastores principales de *La Diana*, una mayor evidencia de que Cervantes solo se molestó en copiar los recursos formales del molde literario sin crear una prehistoria para sus personajes.

Comenzando con las divergencias entre las parejas Diana-Sireno y Galatea-Elicio, puede verse que el malestar del primer pastor enamorado se origina tiempo atrás, cuando

narrador y de sus oyentes se encuentra radicalmente separado del nivel de los personajes. En *La Galatea*, por lo tanto, los protagonistas de las cuatro narraciones intercaladas aparecen también dentro del relato principal (=marco) y se mezclan, todos excepto Lisardo, con los pastores del Tajo.» (2007: 28)

⁴³ El título de *La Diana* es, en palabras de J. Montero, un reflejo de cómo Montemayor pretendió avisar a sus lectores de que su obra se alejaba de los libros de caballerías, de las novelas sentimentales y del teatro pastoril: «La voluntad, sin embargo, de marcar editorialmente las distancias con respecto al género caballeresco ya se deja der en la selección del nombre femenino para el título, lo que induce a pensar que Diana es el personaje principal de la obra. Pero la lectura del libro frustra en parte las expectativas ahí fundadas, por cuanto en realidad dicho rango sólo le corresponde a la pastora de una manera indirecta. Otro hecho que viene a resaltar la peculiaridad del título es la omisión del nombre del protagonista masculino, esquivando así el tipo de emparejamiento que ocasionalmente se había dado tanto en la llamada novela sentimental (*Tractado... de Arnalte y Lucenda, Grinalte y Gradisa*, por ejemplo) como en el teatro pastoril (*Égloga de Cristino y Febea, ... Plácida y Vitoriano*); sin olvidarse desde luego la *Comedia de Calisto y Melibea*.» (1996: 2)

Diana, aún queriéndolo, se casó con Delio dada su repentina y obligada marcha de las riberas del Esla:

Sucedió, pues, que como Sireno fuese forzadamente fuera del reino a cosas que su partida no podía excusarse y la pastora quedase muy triste por su ausencia, los tiempos y el corazón de Diana se mudaron y ella se casó con otro pastor, llamado Delio, poniendo en olvido el que tanto había querido. (*Diana*, I, 8)

por el contrario, los males de Elicio no se deben a haber compartido un capítulo de su vida con Galatea, sino a que la pastora nunca llegó a mostrar una sincera predilección por él:

De Galatea no se entiende que aborresciese a Elicio, ni menos que le amase; porque a veces, casi como convencida y obligada a los muchos servicios de Elicio, con algún honesto favor le subía al cielo; y otras veces, sin tener cuenta con esto, de tal manera le desdeñaba que el enamorado pastor la suerte de su estado apenas conocía. (*Galatea*, I, 15b)

Dicho de otro modo, la semejanza de ambos dúos reside, por un lado, en el pasado común de los primeros frente a la ausencia del mismo en los segundos; y, por otro lado, en los sentimientos de las zagalas, ya que Elicio, a pesar de no ser correspondido, sintió, tal y como apuntaba Samuel Gili Gaya (1947: 102), «perfecto y verdadero amor» por la hija de Aurelio el venerable. La siguiente disparidad estructural que se vislumbra en los libros es la que se deriva de las relaciones Diana-Silvano y Galatea-Erastro. En este sentido, es necesario tener claro que Diana rechaza frontalmente a Silvano⁴⁴, pero que Galatea no corresponde a Erastro como tampoco lo hacía con Elicio, aunque de vez en cuando presta más atención a este último por tener una extracción social elevada. La situación anterior procura que los vínculos amistosos establecidos entre los hombres se fundamenten en razones distintas, es decir, si bien Sireno y Elicio entablan una amistad con Silvano y Erastro respectivamente por no considerarles competencia frente a sus amadas, Sireno lo hace porque sabe que Diana lo quiere y Elicio porque, al igual que Galatea, cree a Erastro inferior: «No le daba a Elicio pena la competencia de Erastro, porque entendía del ingenio de Galatea que a cosas más altas la inclinaba.» (*Galatea*, I, 16b). Además, que entre los personajes de *La Diana* existiese una vivencia amorosa previa justifica que el autor recurriera a los remedios mágicos de la docta Felisa para

⁴⁴ J. Montero (1996: 8) documentó que la trama de dos pastores enamorados de una misma pastora que ama a uno y desdeña a otro tiene muy pocos precedentes en la literatura pastoril, pero que pueden encontrarse ejemplos con ciertas modificaciones en el teatro de Juan del Encina.

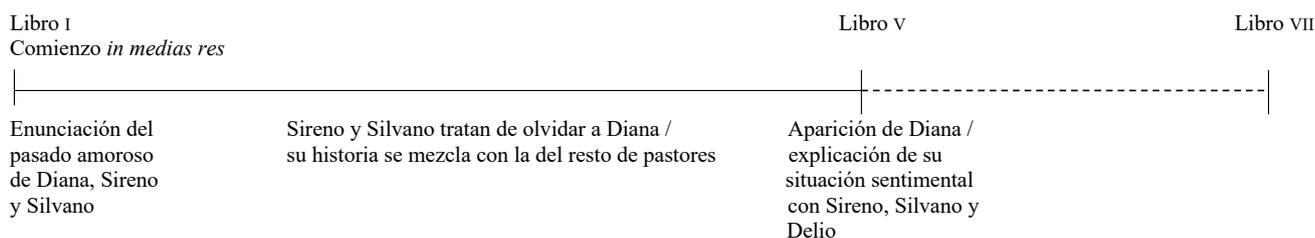
librar a Sireno y a Silvano del amor de Diana (a uno, restituyéndole la felicidad que le han arrebatado los embates de la pasión amorosa, y a otro, provocando nazca en su interior un sentimiento sin precedentes hacia Selvagia); mientras que en *La Galatea*, que el enamoramiento surgiera a raíz de la mera contemplación, permitió a Cervantes no tener que diseñar para Elicio y para Erastro una salida con la que combatir su insufrible dolor, como por ejemplo hizo con Lisandro, quien abandona el Tajo para yacer en cualquier lugar olvidado de sí mismo.

En cuanto al análisis comparativo de Galatea y de Diana, conviene indicar que ambas pastoras convergen en un punto de gran importancia: pese a ser presentadas a los lectores como tal, no son, desde la perspectiva temática, verdaderas protagonistas de los libros en que fueron concebidas. No obstante, este simulado protagonismo tampoco responde a idénticos motivos. Si estudiamos el caso concreto de Diana, podemos descubrir que la joven, aunque es conocida desde el Libro I por lo que de ella cuentan sus enamorados, no aparece en escena hasta el Libro V, siendo este el instante en que realmente descubrimos el sufrimiento que experimentó al sentirse abandonada por Sireno y en que entendemos que fueron los designios paternos los que la condujeron a contraer matrimonio con Delio. De manera opuesta, Galatea se deja ver en casi todas las páginas de la novela pero, al ser una pastora desamorada, no siente la necesidad de expresar nada de lo que le ocurre y se limita a dar consejos a las amigas que va haciendo por las riberas, las cuales no consiguen revolver sus desgracias amorosas. Esta paz anímica de la pastora se prolonga hasta el Libro V, cuando se entera de que su padre quiere obligarla a contraer matrimonio con un pastor portugués, por lo que recurre a Elicio para convencerle, sin demasiado esfuerzo, de que se convierta en su prometido. Sin embargo, que el casamiento entre Galatea y su pretendiente solo se esboce, prometiéndose para la continuación de la obra, impide que, a diferencia de Diana, aporte por ella misma materia literaria enlazada narrativamente con el conjunto del texto⁴⁵.

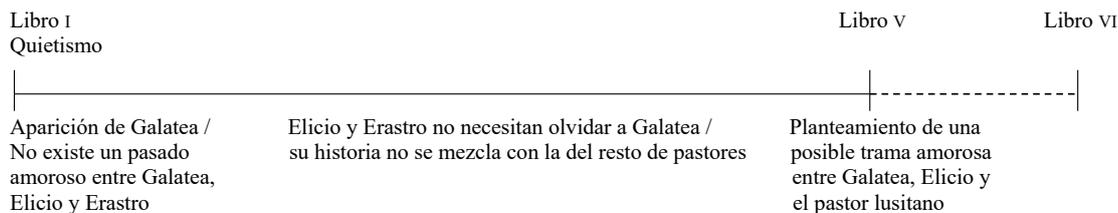
De manera gráfica, un esquema comparativo entre *La Diana* y *La Galatea* puede reflejar con más claridad las desavenencias de la novela cervantina frente a la de Montemayor en virtud del papel asumido por sus respectivas pastoras epónimas:

⁴⁵ El irresoluto planteamiento de la boda de Galatea y del pastor lusitano procura que este último sea, junto al caballero catalán, el único personaje masculino de la obra que no posee nombre propio.

La Diana



La Galatea



Al hilo de lo comentado en las líneas precedentes, nos inclinamos por pensar que Galatea fue creada como un soporte de las narraciones que en el contexto arcádico quiso desarrollar Cervantes. Ello se observa en que no vive un romance con Elicio y Erastro, provocando que, estructuralmente, el comienzo sea un artificio que posibilita a los lectores ubicar la obra en la tradición pastoril. Tampoco la joven se ve envuelta en una trama amorosa hasta casi el último libro y, además, dicha trama solo se sugiere, por lo que ni le es posible perfilarse como personaje en su nueva situación ni su pesar se entrelaza con los que han ido atravesando los demás pastores en las subtramas correspondientes. Queremos terminar, por tanto, el examen de Galatea con una cuestión llamativa que la hermana con Dulcinea, la protagonista del *Quijote*. Bien es sabido que la dama del Toboso no interviene ni aparece en el texto más allá de contadas tentativas en que el caballero andante y su escudero se aproximan a ella y, en cambio, ha sido la figura femenina que más ha intrigado a los cervantistas, ya que no han faltado artículos o monografías que, desde perspectivas muy diversas, hayan pretendido desencantarla. Este hecho nos revela no solo que, en ambas novelas, las féminas más importantes fueron dos personajes inconcretos (una se justifica en términos estructurales, otra por dar sentido a las aventuras del loco de los molinos), sino que hemos dedicado la mayor parte de nuestros esfuerzos a definir dos imposibles. No pretendemos con esto abogar por el fin de las investigaciones sobre ellas, pues cada lectura presupone un nuevo enfoque interesante, sino reivindicar que pueden compartir la atención de quienes las imaginan con otras mujeres que aún no hemos terminado de conocer.

3.2 *A lo lejos cantó una mujer*

De una primera lectura de la novela pastoril se deduce con facilidad que la aparición de Florisa, pastora que se deja ver en los seis libros que la conforman, está subordinada a la presencia o a la ausencia de Galatea. Asimismo, una revisión posterior del texto constata que dicha subordinación queda revelada no solo en el modo en que se entrelazan sus historias, sino en la precisión lingüística propia de la pluma cervantina, pues «Galatea y Florisa» es el sintagma nominal con que se introduce habitualmente a la joven. Sin embargo, lo que no parece tan evidente a simple vista o, al menos, produce cierta desorientación es que la unión gramático-afectiva de Florisa con la pastora principal haya procurado que, en lugar de poseer una posición privilegiada y un mayor peso narrativo respecto a las demás mujeres, se convierta en una figura fantasmagórica, casi invisible, para los lectores y para los críticos, como prueba la inexistencia de investigaciones que versan sobre ella. Ante esta situación, tratamos de determinar las causas que pudieron haber provocado que el personaje pasara desapercibido de tal manera y llegamos a la conclusión de que se encontraban relacionadas con un asunto ya abordado en profundidad en este trabajo: el amor.

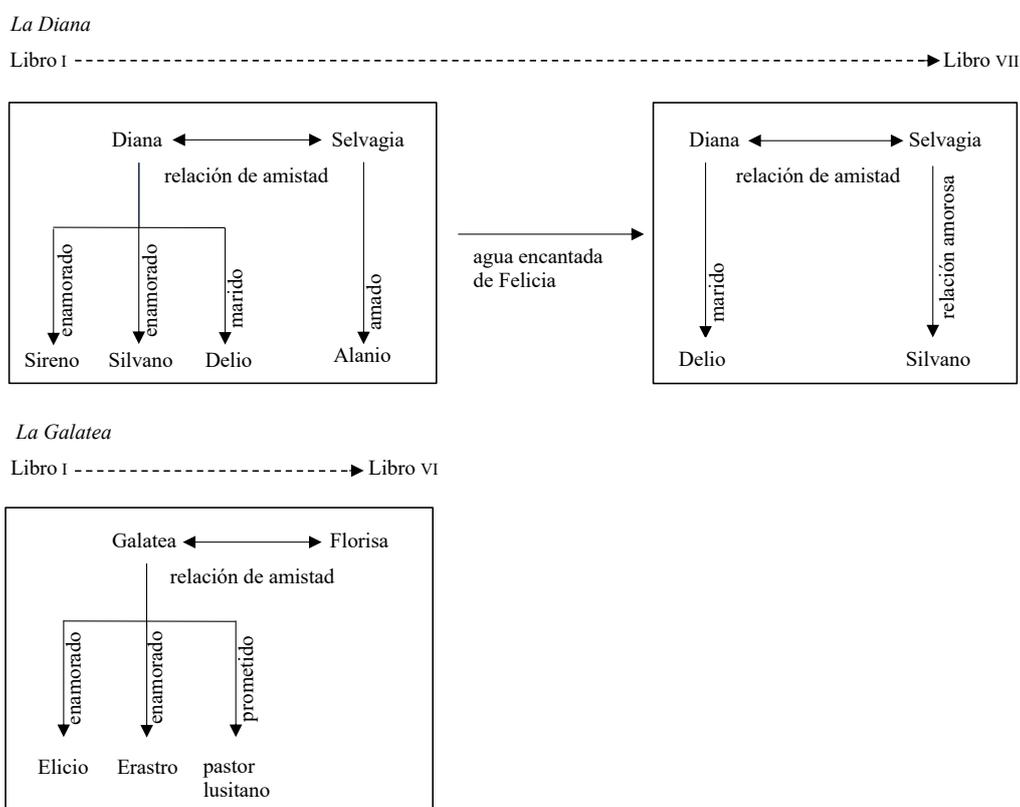
Si retomamos, pues, la casuística amorosa se torna indispensable traer a colación unas palabras de L. Rosales, en las que declaraba que los sentimientos son, ante todo, el rasgo que define a los pastores a los que dio vida Cervantes:

En *La Galatea*, la caracterización de los personajes nos la da hecha sumariamente su situación sentimental: Elicio, el fiel enamorado; Lenio, el desamorado; Gelasia, la desdeñosa; Artidoro, el afortunado. Todos los personajes tienen el alma puesta en verso; su vida es solamente *una narración*; se desmayan contemplando a la amada y escriben cartas interminables en la corteza de los árboles. Todos los sentimientos tienen el mismo punto de perfección, todas las almas tienen la misma delicadeza, todas las voces tienen el mismo timbre, todas las vidas tienen el mismo fin. (1996: 161-162)

Dando un paso más allá, G. Günter (2007: 29) afirmó que la adopción del marco bucólico por parte del escritor áureo fue un pretexto para plantear una amplia serie de cuitas amorosas. No obstante, la discreta Florisa es la única de las pastoras de la obra que escapa a las redes del amor⁴⁶. Ello no significa que sea como la desamorada e incomprendida Gelasia, que se posicionaba de espaldas al amor, o como Duarda de *La*

⁴⁶ Recuérdese que en la tabla del apartado §2.1 se especificó que Licea y la tía de Teolinda y Leonarda tampoco forman parte de una relación sentimental. No obstante, ambos personajes ni intervienen ni se dejan ver físicamente, por lo que la falta de un episodio amoroso en sus efímeras trayectorias no puede considerarse como una cuestión sustancial en el conjunto de la obra.

Diana, quien reivindicaba la supremacía del amor propio sobre el que se procesa al otro: «[...] quien es de una persona no puede ser de otra, yo la hora de ahora me hallo mía y no puedo ser de Danteo» (*Diana*, VII, 276); sino que es una mujer vacía de amor, que no ama ni es amada, que, si se sigue a pies juntillas las teorías de los mencionados estudiosos, está desprovista de cualquier posible caracterización. En este sentido, cabe decir que la falta de amor que experimenta Florisa distancia la amistad que la misma mantiene con Galatea de la que guardan Diana y Selvagia en el libro de Montemayor, es decir, establece una nueva relación entre la figura femenina medular y su compañera de travesía en comparación con su predecesor literario. En el siguiente esquema se ha tratado de exponer dicha disparidad:



Como es posible comprobar, Selvagia forma parte junto a Alanio de una historia de amor antes de conocer a Felicia y de que esta le ofrezca un artificio mágico con el que escapar del desengaño amoroso que atravesaba. Sin embargo, es su romance con Silvano lo que de verdad interesa en la medida en que de él se deduce que el autor no solo redujo la cantidad de pretendientes de Diana, sino que dejó entrever que su amiga podía reemplazarla en el lugar que ocupaba en el corazón del pastor. De manera opuesta, ninguno de los pastores que previamente estaba enamorado de Galatea termina contentándose con

Florisa, por lo que parece claro que Cervantes decidió anular sentimental al personaje con el objetivo de enfatizar la singularidad de la protagonista.

A pesar de que la pastora Florisa no puede ser examinada desde el punto de vista del amor, se ha comprobado que existe otro rasgo que la individualiza y que, en consecuencia, permite llevar a cabo un interesante análisis de su figura, esto es, nos hallamos ante una mujer con una extremada pericia en la disciplina musical. De acuerdo con P. Berrio Martín-Retortillo (1997), quien realizó un brillante artículo sobre la música en la obra *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo, se considera que la misma es un elemento íntimamente relacionado con el mundo arcádico por configurarse como la forma de expresión a la que con mayor asiduidad recurren los pastores, pero también por transmitir deleite, consuelo y pesar a los personajes que escuchan las composiciones interpretadas por los primeros. En el caso de Florisa, sus habilidades musicales, las cuales repercuten directamente en los otros, se manifiestan a través del canto, del acompañamiento instrumental y de la crítica sobre las nociones de música que poseen ciertos pastores.

Sobre el canto, debe tenerse en cuenta que la pastora solo entona un soneto al final del Libro I que hace las veces de cierre entre la disputa de Erastro y Lenio a favor y en contra del amor respectivamente:

FLORISA

Crezcan las simples ovejuelas mías
en el cerrado bosque y verde prado,
y el caluroso estío e invierno helado
abunde en yerbas verdes y aguas frías.
Pase en sueños las noches y los días,
en lo que toca al pastoral estado,
sin que de amor un mínimo cuidado
sienta, ni sus ancianas niñerías.
Éste mil bienes del amor pregona;
aquél publica dél vanos cuidados;
yo no sé si los dos andan perdidos,
ni sabré al vencedor dar la corona:
sé bien que son de amor los escogidos
tan pocos, cuanto muchos los llamados. (*Galatea*, I, 32b)

Es decir, aunque Florisa declara no poder juzgar cuál postura es más acertada debido a su incapacidad de ser sujeto y/u objeto de amor, su intervención musicada cobra importancia

al enfatizar las diferentes visiones que sobre los efectos de la pasión amorosa presentan los dos pastores⁴⁷.

En cuanto al acompañamiento musical, es preciso saber que son cuatro las ocasiones en las que la pastora interpreta una melodía para satisfacer las necesidades de sus allegados. Para ello, emplea exclusivamente la zampoña, la cual P. Berrio Martín-Retortillo (1994: 15) define como un instrumento de viento, rústico y similar al tipo oboe, esto es, con boquilla provista de dos cañas⁴⁸. Tal escasez en la diversidad de instrumentos que toca la pastora no debe extrañar, ya que si bien algunos de los personajes de *La Galatea* utilizan el rabel, la lira, la flauta, la bocina o las castañetas, entre otros, Adolfo Salazar probó que Cervantes «[...] se limitaba a repetir, poco más o menos, los vocablos que tenía en el oído, sobre música o danzas, sin que le preocupase mucho la variedad, la exactitud, que casi siempre era justa, ni mucho menos una erudición inoportuna.» (1948: 132)⁴⁹ En los cuatro pasajes en que Florisa toca la zampoña se vislumbra que su actividad responde a dos funciones distintas. Por un lado, permite que sus amigas expresen las complejas circunstancias amorosas en las que se hallan, lo que coincide con la tópica idea de que la pasión amorosa es tanto mayor si no se enuncia (J. Montero, 1996: 71). En concreto, acompaña el canto de Teolinda, cuando termina de relatar su desgraciada historia con Artidoro: «Y luego la pastora Florisa tocó su zampoña, a cuyo son Teolinda cantó este soneto» (*Galatea*, II, 37a) y el de Galatea, que se queja del matrimonio concertado al que la quiere someter su padre: «no anduvieron mucho cuando llegó a sus oídos la zampoña de Florisa, acompañada de la voz de la hermosa Galatea, que, como de los pastores fue oída, quedaron enajenados de sí mismos» (*Galatea*, V, 105b). Por otro

⁴⁷ En un trabajo anterior dedicado a la pastora Marcela (María González-Díaz, 2021), defendimos que siempre que Cervantes utiliza el término *cerrado* en una trama protagonizada por pastores en un espacio natural se vincula con la muerte, con la locura o con la desaparición definitiva de un personaje. En este sentido, la construcción *cerrado bosque* anticipa en el soneto de Florisa el abandono de la novela del pastor Lisandro.

⁴⁸ La importancia de la zampoña en la vida del pastor es enunciada en *La Arcadia* donde, tras las doce prosas que componen la obra, Sannazaro incluye un capítulo final, titulado «A la zampoña», en el que se dedica a alabar el instrumento: «No te preocupes si alguno, acostumbrado quizá a escuchar sonidos más exquisitos, con parecer desdeñoso menosprecia tu humildad o te llama rústica, pues en verdad, si bien lo piensas, éste es tu singular y principal elogio, siempre que no te aportes de los bosques y lugares apropiados para ti.» (1993: 219)

⁴⁹ De hecho, el estudioso (1948: 132) documentó que los únicos instrumentos a los que Cervantes recurrió a lo largo de su obra completa son los siguientes: instrumento de cuerdas con arco (rabel, vihuela y lira); instrumentos de cuerda pulsadas (laúd, vihuela, guitarra, salterio, arpa, cítola, bandurria y lira); instrumentos de cuerdas de teclado (órgano y clavicémbano); instrumentos de viento o soplo de madera (flauta, pífano, caramillo, chirimía, churumbela, dulzaina, gaita, gaita zamorana, zampoña); instrumentos de viento o soplo de metal (trompeta, trompeta bastarda, clarín, corneta, cuerno, bocina, trompa de París y sacabuche); e instrumentos de percusión (albugues, chapas, castañetas, tejoletas, sonajas, cascabeles, campanas, campanillas, cencerros, caja, tambor, tamboril, atabales, tamborete, tamborino, pandero y panderete).

lado, entretiene a otros personajes, ya sea de vuelta a la aldea una vez cae el sol: «[...] en tanto que a la aldea llegaban, algo cantasen, al son de la zampoña de Florisa, desta manera comenzó a cantar Elicio, y a responderle Erastro» (*Galatea*, IV, 93a) ya sea durante los juegos de adivinanzas en los que participan para pasar el rato: «Luego que Galatea acabó de cantar, con corteses palabras rogó a Nísida que lo mismo hiciese; la cual, como era tan comedida como hermosa, sin hacerse de rogar, al son de la zampoña de Florisa, cantó desta suerte» (*Galatea*, VI, 133b).

Finalmente, en lo que se refiere a su faceta como crítica musical, se observa que en el Libro II se alza como un árbitro calificado a la hora de determinar el conocimiento que de la música tienen Tirsi y Damón: «—Deja por agora, Teolinda —dijo Florisa—, de alabarnos estos pastores, que más nos importa escuchar lo que vienen cantando, pues no menor gracia me parece que tienen en la voz que en la música de los instrumentos.» (*Galatea*, II, 37b) Esta cuestión no es baladí, pues ambos personajes son en realidad los trasuntos pastoriles de Francisco de Figueroa y de Pedro Laínez, dos hombres a los que Cervantes admiraba por su destreza poética; por ello, que conciba a la joven como la figura idónea para enunciar su valía, advierte que el autor le otorgó una transcendencia en el plano musical que debe ser revisada.

Dejando de lado la aludida maestría musical de Florisa, conviene detenerse en un pasaje muy revelador antes de acabar con su examen. En el momento en que Artandro rapta a Rosaura y se la lleva a Aragón, Galatea dice a Elicio y Damón que cesen en su intento de ir a por su amiga dada la imposibilidad de alcanzar y vencer al caballero. Asimismo, justifica la acción de este último como fruto de los sentimientos que le invaden. Por el contrario, Florisa le ruega envíen cuanto antes a alguien que pueda avisar a Grisaldo de lo sucedido con el objetivo de que vaya tras su amada:

[...] adelantándose a rescebir a Galatea, ella les dijo:

—Templad vuestra ira, gallardos pastores, pues a la ventaja de nuestros enemigos no puede igualar vuestra diligencia, aunque ha sido tal, cual nos la ha mostrado el valor de vuestros ánimos.

—El ver el tuyo descontento, Galatea —dijo Elicio—, creí yo que diera tales fuerzas al mío, que no se alabaran aquellos descomedidos pastores de la que nos han hecho; pero en mi ventura cabe no tenerla en cuanto deseo.

—El amoroso que Artandro tiene —dijo Galatea— fue el que le movió a tal descomedimiento; y así, conmigo en parte queda desculpado.

Y luego, punto por punto, les contó la historia de Rosaura, y cómo estaba esperando a Grisaldo para rescebirle por esposo, lo cual podría haber llegado a noticia de Artandro, y que la celosa rabia le hubiese movido a hacer lo que habían visto.

—Si así pasa como dices, discreta Galatea —dijo Damón—, del descuido de Grisaldo, y atrevimiento de Artandro, y mudable condición de Rosaura, temo que han de nacer

algunas pesadumbres y diferencias.

–Eso fuera –respondió Galatea– cuando Artandro residiera en Castilla, pero si él se encierra en Aragón, que es su patria, quedarse ha Grisaldo con sólo el deseo de vengarse.

–¿No hay quien le pueda avisar deste agravio? –dijo Elicio.

–Sí –respondió Florisa–; que yo seguro que, antes que la noche llegue, él tenga dél noticia.

–Si eso así fuese –respondió Damón–, podría ser cobrar su prenda antes que a Aragón llegasen; porque un pecho enamorado no suele ser perezoso.

–No creo yo que lo será el de Grisaldo –dijo Florisa–; y, porque no le falte tiempo y ocasión para mostrarlo, suplicote, Galatea, que al aldea nos volvamos, porque yo quiero enviar a avisar a Grisaldo de su desdicha. (*Galatea*, V, 107b-108a)

El diálogo pone al descubierto dos cuestiones relevantes. En primer lugar, Galatea, ante la desesperación que le provoca el tener que contraer matrimonio con un pastor que no conoce, convence a Elicio de que no parta a Aragón para que permanezca a su lado y se case con ella, eludiendo así la autoridad paterna. En segundo lugar, Florisa, que hasta el momento había apoyado en todas sus decisiones a la protagonista, es quien, al solicitar que se haga saber lo ocurrido a Grisaldo, logra que esta actúe de forma adecuada. Por este último, es posible defender que el estudio de Florisa es necesario en la medida en que no solo se configura como la mujer que acompaña a Galatea durante todo el libro, sino que es la persona que consigue que entre en razón en el instante en que la pastora más admirada del dorado mundo del Tajo parece dudar entre ayudar a una amiga o tratar de escapar del fatídico destino que la espera.

Recapitulando, la ausencia de análisis específicos sobre la pastora Florisa se comprende si se realiza desde la perspectiva del enamorado, siendo esta la perspectiva que mejor define el estado pastoral. No obstante, Cervantes, pese a desactivar sus pulsiones amorosas y eróticas para conferirle un incuestionable primer plano a la pastora que dio título a su texto, la dotó de otras cualidades inherentes a la naturaleza del género literario que no pueden seguir pasando desapercibidas: una irrefutable competencia en el terreno musical, que influye en la trama de otros personajes sobre todo al favorecer que sus pensamientos pasen a ser conocidos; y una fidelidad inquebrantable para con Galatea que la impulsa, a diferencia de otras de sus amigas o de sus enamorados, a contravenir sus decisiones para que acabe comportándose de la manera justa y noble que se espera de ella dada su condición.

3.3 *Dos antecesoras de la pastora Marcela*

De la rica galería de mujeres que creó Miguel de Cervantes, Marcela es, junto a Dulcinea del Toboso, el personaje que más interés ha suscitado entre los críticos, tal y como evidencian las innumerables investigaciones que a lo largo del tiempo se han publicado sobre su figura. En nuestro trabajo anteriormente mencionado (M. González-Díaz, 2021), concluimos que la mayor parte de las aludidas investigaciones se han dedicado a examinar la faceta profeminista de la pastora, dividiéndose todas ellas en tres grupos en función del enfoque empleado⁵⁰. De esta manera, encontramos una perspectiva de orientación psicoanalítica (C. B. Johnson, 1990; R. El Saffar e I. M. Zavala, 2005), una perspectiva centrada en el análisis del discurso de Marcela como un medio para la consecución de su libertad (Erna Berndt-Kelley, 1989; Julio Rodríguez Puértolas, 1996; Hans Jörg Neuschäfer, 2005; Carmen Castro, 2005; Teresa Langle de Paz, 2005; A. Redondo Goicoechea, 2005), y una perspectiva que estudia la huida de la joven de la sociedad al mundo bucólico (Concha Espina, 2005; Jorge Urrutia, 2005; Juana Vázquez Marín, 2005; J. Francisco Peña, 2018). En este sentido, cabe decir que el motivo que nos ha llevado a incluir aquí a Marcela reside en que los cervantistas la han considerado también un eco de la pastora Gelasia por ser mujeres esquivas que defendieron su libre albedrío (Zaida Vila Carneiro, 2006: 380), por provocar la desesperación de aquellos hombres que las amaron, y por ser denostadas por los miembros del entorno de estos últimos. Sin embargo, pese a las incuestionables similitudes que se perciben en ambas féminas, creemos necesario desvincular el examen de la pastora del Tajo del de la pastora quijotesca no solo porque, como intentaremos demostrar, son más distintas de lo que se ha pensado a menudo, sino porque de este modo conseguiremos que aflore la riqueza de la significación de la primera, la cual hasta ahora ha quedado supeditada a la de la segunda. Asimismo, queremos plantear una nueva propuesta de estudio para Marcela que se basa, como anunciamos en §2.4, en realizar una comparación con Rosaura, ya que poseen rasgos comunes muy significativos que no han sido suficientemente subrayados.

Adentrándonos en la comparativa Marcela-Gelasia, la primera diferencia que advertimos y que nos resulta de vital importancia es la que se deriva de las palabras que han servido como guía para analizar sus personalidades:

⁵⁰ No debe olvidarse, sin embargo, que existen también numerosos críticos que han cuestionado la figura de Marcela, como señala María Isabel Navas Ocaña (2008: 61-73) en *Las mujeres del Quijote y la crítica: I. Primeras ediciones y comentarios (siglos XVIII y XIX)*.

[...] mientras Gelasia declara «libre nascí, y en libertad me fundo» (*Galatea*, VI, 234), Marcela sentencia «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos» (*Quijote*, I-XIV, 183^b). Es decir, mientras que el personaje de *La Galatea* articula su pensamiento a través de dos oraciones coordinadas, las cuales expresan el estado de independencia en el que llegó al mundo y su derecho a mantenerse de ese modo en él; el del *Quijote* manifiesta su voluntad por medio de una perífrasis verbal de posibilidad (*poder* + infinitivo), que denota la necesidad de satisfacer una condición ‘para ser independiente debo abandonar la sociedad e ir a vivir a un espacio situado fuera del tiempo histórico’. (M. González-Díaz, 2021: 16)

A partir de esta primera diferencia axial se enuncia la segunda diferencia, la cual está vinculada a la condición de los personajes: Gelasia es una pastora joven y bella y, por ello, es libre en el universo arcádico en el que fue concebida; por el contrario, Marcela es una dama joven, bella y de alta alcurnia que escapa al monte transformada en pastora para liberarse de las alternativas sociales a las que estaba obligada como mujer de su tiempo, esto es, al matrimonio o al convento. La tercera y última de las diferencias entre ambas creaciones del autor no depende tanto de sí mismas como del desenlace en el que desembocan sus respectivos pretendientes. Por supuesto, nos referimos en el caso de la pastora del *Quijote* al final de Grisóstomo, que decide suicidarse ante la falta de correspondencia de su amada; y en el de la pastora de *La Galatea* al de Galercio, quien trata de quitarse la vida dos veces sin éxito, y al de Lenio, que por ella abandona la tipología de pastor desamorado para alcanzar la de pastor enamorado. Dicho de otra forma, si bien Marcela es brutal e injustamente juzgada por los familiares y los amigos del caballero, podría llegar a entenderse en algún punto que es su dolor por la eminente pérdida lo que les conduce a odiarla; en cambio, que los allegados de Galercio y de Lenio ataquen verbalmente a Gelasia únicamente por rechazar a los pastores constituye un atentado contra la razón. De hecho, el propio narrador reconoce que las posturas de Galercio y Lenio son desmedidas: «A estas razones añadieron otras muchas Elicio y los demás pastores que allí estaban, con las cuales pareció que quedó Lenio algo más consolado. Y luego les contó cómo moría por la cruel pastora Gelasia, exagerándoles la esquiva y desamorada condición suya» (*Galatea*, v, 115a). Probadas estas disimilitudes, solo nos queda decir al respecto que discrepamos en cierta medida con la teoría que en su momento elaboró Elias L. Rivers (1985: 10-12) acerca de cuál era el personaje que en la obra completa del escritor áureo mejor representaba la libertad de la mujer tan habitual en la literatura pastoril. Si bien nos parece que acertó totalmente al dejar constancia de que una pastora de Cervantes se asemeja a la Camila de Garcilaso, a la Selvagia de Montemayor y a la Belisa de Gil Polo, consideramos que esta no es Marcela, sino que es Gelasia, pues se trata de una auténtica

pastora que, lejos de reivindicar su independencia y su autodeterminación para eludir un imperativo de la sociedad, defendió su derecho a no amar hasta que el destino, si así debía ser, le pusiera en el camino a su verdadero amor.

La idea de aproximar a Marcela y a Rosaura nace de que las dos, en contraposición a Gelesia, proceden del mismo estamento social; Rosaura es también una joven cercana a la corte que se disfraza de pastora para abandonar su aldea en las riberas del Henares y adentrarse en la vida de la Arcadia. Esta incursión se encuentra ligada de igual forma a un hombre, Grisaldo, pero las causas que la motivan son distintas: no se esconde de él, lo persigue⁵¹. Además, su condición de damas provoca que no emprendan solas la aventura que han trazado, contando para ello con la compañía de otras figuras femeninas que garanticen su bienestar; en concreto, Rosaura parte junto a la pastora Leonarda, y Marcela «[...] con las demás zagalas del lugar» (*Quijote*, I-XII, 177a). Debe tenerse en cuenta asimismo que las dos jóvenes poseen una estabilidad económica, garantizada por sus tíos, que les permite emprender el viaje: la tía de Rosaura desobedece la autoridad del padre y proviene a su sobrina de lo que cree necesitará hasta su regreso; por su parte, el tío de Marcela deja que sea su sobrina la que administre los bienes que ha heredado tras la prematura muerte de sus progenitores⁵². Finalmente, las protagonistas de estos episodios intercalados en *La Galatea* y en el *Quijote* convergen en el contraste que se intuye entre su personalidad y la de los personajes masculinos que las aman, dado que mientras ellos se caracterizan por su debilidad (Grisaldo se marcha del hogar de Rosaura cuando malinterpreta que esta quiere a Artandro, y Grisóstomo decide quitarse la vida), ellas demuestran ser mujeres de fuerte talante que arriesgan su honra para salirse con la suya. No obstante, Rosaura, sacudida por la pasión amorosa, es capaz de llevar sus actos hasta las últimas consecuencias, lo que la empuja a amenazar a Grisaldo con suicidarse si no cumple la promesa que le hizo en el pasado de convertirse en su esposo⁵³. Es por ello por lo que J.

⁵¹ La adopción del traje pastoril por parte de un personaje de elevado rango social como resultado de una trágica historia amorosa constituye un tópico recurrente en la literatura bucólica desde Virgilio (J. Montero, 1996: 128). Un caso similar de una dama que adquiere la condición de *peregrina de amor* por emplear el hábito pastoril es el de Felismena en *La Diana*, la cual abandona su hogar para ir en busca de don Felis.

⁵² J. Ignacio Díez Fernández (2004: 1261) expuso que la huida de la joven, así como su independencia y su libertad, solo pueden explicarse como consecuencia del dinero que posee. Asimismo, Karina Galperin (2004: 68) determinó que las condiciones materiales de las que dispone el personaje son las que hacen posible que desobedezca los mandatos sociales.

⁵³ Cristina Castillo Martínez (2010: 58) define esta amenaza de Rosaura de darse muerte como un caso típico de la literatura pastoril en el que un personaje pretende ejercer violencia contra sí mismo. Además, lo vincula con otros episodios parejos, como el de Palanea de las *Ninfas y pasto del Henares* (1587) de Bernardo González de Boadilla quien, después de que sus padres impidieran que su amor con Melampo llegara a término, entendió que quitarse la vida con un arma blanca era la única solución que la permitiría alcanzar cierto consuelo.

Montero ha entendido que el rapto al que se ve abocada por culpa de Artandro es en realidad un castigo por su conducta inapropiada:

Es evidente, en todo caso, que la función asignada a Rosaura dentro de la arquitectura de la obra, y particularmente dentro del mecanismo especular que el relato del caso tiene que activar en sus destinatarias, estriba en el castigo ejemplar que ella recibe por su hýbris, esa mezcla de orgullo, desdén y exceso de confianza en sí misma que rompe con la ley moral y social de la mesura y comedimiento en las conductas. (2014: 501)

Sin embargo, nos inclinamos por pensar que las razones que llevaron a Cervantes a escribir un final tan diferente al que había esbozado en un inicio, es decir, un final en el que Grisaldo fuera el salvador de la secuestrada Rosaura tuvieron más que ver con su innegable conocimiento sobre la mentalidad de las gentes su época, las cuales en términos generales preferían leer un episodio con un héroe masculino, que con su intención de castigar a la tenaz peregrina.

En resumen, hemos optado por separar a Gelasia de Marcela, dado que la concepción constante de la primera como la prefiguración de la segunda ha provocado que se defina solo en función de las características que de ella heredó la pobladora del *Quijote*. Esta escisión nos ha revelado sus desemejanzas, en concreto que su condición como personajes es distinta (una es una pastora y otra una dama que ha dejado su atuendo para utilizar el traje pastoril) y que las razones de sus actos son también diversas (una quiere darse la oportunidad de encontrar a alguien a quien amar de verdad y, en caso de no hacerlo, no tener que vincularse a un hombre, pues sola está bien; y otra quiere inventar un nuevo sino para las mujeres que nada tenga que ver con el sometimiento masculino derivado ya de la vía matrimonial ya de la vía eclesiástica). Asimismo, hemos propuesto comparar a la falsa pastora quijotesca con Rosaura por presentar varios rasgos parecidos. Ello no implica en ningún caso que la dama del Henares deba ser asimilada a Marcela, pues acabaría conduciéndonos a una situación similar a la que se ha visto relegada Gelasia, pero establece un punto de partida interesante para examinarla en profundidad. Avanzando desde dicho punto de partida, se aprecia que la joven se convirtió, gracias a su identidad social, en una figura escapista que no cesó hasta encontrar a su enamorado y forzarle a cumplir la promesa que le hizo antaño. Descubrirla entre las páginas de *La Galatea* nos hace creer que hemos topado con una mujer que, mirándonos a los ojos, nos dice sin miedo «Nada importa; si Grisaldo está en el Tajo, es allí adonde voy». Lástima que la sociedad en que vivió Cervantes no estuviera preparada para recibir un personaje de tal calibre, lo que seguramente le obligó a recular en su planteamiento del episodio,

convirtiéndolo en una dama en apuros que requería que su caballero andante, el cual hasta el momento había demostrado ser un patán, fuera a rescatarla.

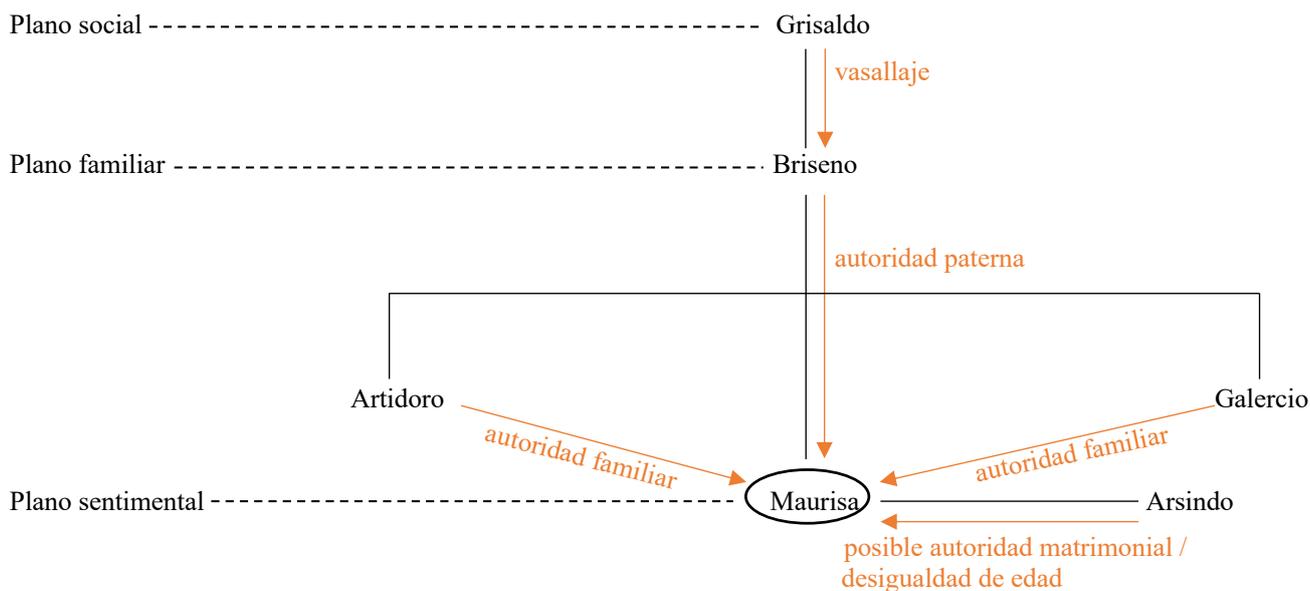
3.4 *La influencia masculina en la pastorcilla mensajera*

De las riberas del Tajo también es oriunda una pastorcilla que ha sido sorprendentemente desatendida por los cervantistas; nos referimos a Maurisa, quien con sus quince años constituye el personaje femenino más joven que aparece en *La Galatea*, concretamente en los libros IV, V y VI⁵⁴. Su corta edad le confiere un lugar especial en la novela pues, en contraste con la mayoría de las pastoras que venimos analizando, sus actuaciones y sus pensamientos se ven enormemente influidos por los pastores de su entorno. Este condicionamiento masculino se debe a que el personaje se encuentra en un nivel jerárquico inferior en todas las relaciones que mantiene con dichos pastores. Así, en el plano social obedece las órdenes del caballero Grisaldo, hijo de Laurencio, señor de su aldea. En el plano familiar, donde hallamos a su padre, Briseno, y a sus hermanos mayores, Artidoro y Galercio, depende primero del control paterno y, posteriormente, del ejercido por los gemelos. Para terminar, en el plano sentimental, en el que, según los postulados de Montemayor y de Cervantes apuntados hasta ahora parecería que las pastoras se encuentran en la misma posición que los pastores en lo relativo al amor, queda de nuevo en una situación de desigualdad al ser su enamorado Arsindo, un hombre viejo. Además, debe tenerse en cuenta que, en el caso de que la segunda parte de la obra hubiera sido escrita y de que en ella Maurisa se hubiera terminado casando con el mencionado pastor⁵⁵, la diferencia de poder entre uno y otro no solo se hubiera basado en los parámetros de juventud-ancianidad, sino en la posición privilegiada que ocupaba el marido en la sociedad de su tiempo⁵⁶. En el siguiente esquema se han pretendido plasmar los distintos tipos de autoridad que repercuten en la trayectoria de la pastorcilla:

⁵⁴ F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy sitúan a Maurisa en la trama cuarta, que denominan «La narración de los gemelos de las riberas del Henares» (2018: 121), pero no debe olvidarse que el personaje es, como su señor y el resto de sus parientes, natural del Tajo, siendo las únicas que proceden del Henares las hermanas idénticas Teolinda y Leonarda.

⁵⁵ Cervantes concluyó *La Galatea* prometiendo la continuación de distintos casos de amor además del de Galatea y de Elicio; entre ellos se halla el de Maurisa y de Arsindo: «El fin deste amoroso cuento y historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilo y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere rescibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes.» (*Galatea*, VI, 141b)

⁵⁶ F. Sevilla Arroyo (2006: 179), al elaborar un listado con la mayoría de los personajes femeninos de la obra cervantina, no dejó pasar la oportunidad de subrayar el hecho de que muchos de ellos están condicionados por la problemática social de la mujer en los siglos XVI y XVII. Entre las realidades injustas y denigrantes que atraviesan las féminas del literario incluye tres de las que, como estamos viendo, es



Como señalábamos, la autoridad masculina que recae sobre Maurisa tiene una implicación en su forma de obrar, provocando incluso que algunas de sus acciones se contradigan. Este hecho se revela en las distintas posturas que adopta frente a Rosaura, Galatea y Gelasia como consecuencia de los intereses de Grisaldo y de Galercio. En la línea de lo que anunciábamos en §2.5, Maurisa es la mensajera oficial del texto y ello se traduce fundamentalmente en los recados que realiza para Grisaldo y para Rosaura en contra de la voluntad de Laurencio, que pretendía casar a su hijo con la dama Leopersia. En otras palabras, la pastorcilla establece una buena relación con Rosaura solo para complacer los deseos de Grisaldo pese a que los mismos son diametralmente opuestos a los del señor de su aldea, ante el cual responde toda su familia. Asimismo, en tanto que Galatea se encarga de dar cobijo a Rosaura por petición de Grisaldo, la ayuda más tarde a que se ponga de acuerdo con Elicio a partir de diversas misivas para contravenir la orden de Aurelio de casarse con el pastor lusitano.

De manera contraria y como advertíamos en §2.1, se instaura como uno de los personajes que con mayor desaire trata a Gelasia por no amar a su hermano. Este comportamiento suyo llama la atención en la medida en que podría haber atravesado una situación similar a la de la pastora desamorada si, como hemos indicado, en la segunda parte Briseno la hubiera obligado a desposarse con Arsindo, pues en la obra no se

víctima Maurisa: la dependencia de la autoridad paterna al contraer matrimonio, más atendida a la adquisición de bienes materiales que en los intereses espirituales de la contrayente; los abusos de los viejos, quienes amparándose en su riqueza se erigen a sí mismos capaces de «comprar» mujeres extremadamente jóvenes; y el sometimiento al marido, que es incuestionable en todos los ámbitos.

especifica que le corresponda, dejándose entender más bien que el vínculo que les une se asienta en la persecución silenciosa que por los valles él emprende tras ella: «Con este prosupuesto, unos por una y otros por otra parte se apartaron, y, echando al despedirse menos al anciano Arsindo, miraron por él y vieron que, sin despedirse de ninguno, iba ya lejos por el mismo camino que Galercio y Maurisa» (*Galatea*, IV, 93a); «venía una hermosa pastora, y poco desviado della un pastor, que luego fue conocido que era el anciano Arsindo, y la pastora era la hermana de Galercio, Maurisa» (*Galatea*, V, 112a); «abrazó a su amigo Lauso, el cual estaba con grande deseo de saber lo que Arsindo había hecho después que le dijeron que en seguimiento de Maurisa se había partido» (*Galatea*, V, 112a).

Pese a que es imposible imaginar qué actitud hubiera adoptado la pastorcilla de haber conocido los sentimientos de Arsindo o qué final hubiera dispuesto el autor para ambos, el mero planteamiento que hizo de su inconclusa relación adquiere valor por sí mismo al representar un motivo consolidado en la historia de la literatura española: el viejo enamorado de una joven. Tal y como sostuvo Wido Hempel (1986: 693), el tópico, independientemente de la connotación positiva o negativa con que lo han empleado los escritores, parte siempre de la circunstancia insólita que se deriva de que un hombre vetusto pueda enamorarse, ya que el amor se considera un estado ligado a la juventud; de hecho, el propio narrador de *La Galatea* califica los sentimientos de Arsindo como un milagro: «Y, diciendo esto, volvió los ojos a mirar al anciano Arsindo, y con ellos dijo lo que con la lengua callaba, porque todos entendieron que el tercero milagro que pudiera contar fuera ver enamoradas las canas de Arsindo de los pocos y verdes años de Maurisa» (*Galatea*, V, 112b). A este respecto, J. Montero explicó que un episodio similar se encontraba ya en la obra de Montemayor, con la peculiaridad de que se había incluido en él la presencia de la magia:

Ya en *La Diana*, el viudo Arsenio –nótese el parecido onomástico con Arsindo– se enamora de Belisa, compitiendo por ella con su propio hijo Arsileo, tras haberse valido de él como mediador involuntario en sus amores. Lo sobrenatural se produce por la intervención del nigromante Alfeo, quien finge una *tropelia* en la que Arsenio, movido por los celos, mata (supuestamente, claro) sin saberlo a su propio hijo. Como consecuencia, Arsenio se retira a una heredad para alejarse de las cosas del mundo. (2014: 506)

Además, al margen del género pastoril, el tema cobra interés por el hecho de que Cervantes lo abordó en numerosas ocasiones desde perspectivas muy variadas, como prueban sus

entremeses *El juez de los divorcios* (1615) y *El viejo celoso* (1615), en los que el viejo recibe un tratamiento burlesco; su novela ejemplar *El celoso extremeño* (1613), donde Carrizales adquiere una gran dignidad por darse cuenta de que la culpa la tiene él y no la pequeña Leonor; en el *Quijote*, que vuelve a mostrar una figura risible encarnada en un hidalgo entrado en edad que idealiza la imagen de una labradora considerablemente menor; o en su última novela, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617), específicamente en el episodio del rey Policarpo, en el que el autor castiga su pasión senil por intentar seducir a la protagonista con una trampa (W. Hempel, 1986: 694-696).

Por todo ello, parece lógico argumentar que la pastorcilla Maurisa merece ser, del mismo modo que Florisa, objeto de trabajos que la aborden individualmente en tanto que nos encontramos ante un personaje que, por una parte, se diferencia del resto de las figuras femeninas al favorecer o desfavorecer a las mujeres con que se topa en función de los anhelos de los hombres a los que por unas razones u otras se ve sujeta; y que, por otra, representa el precedente de un motivo que obsesionó a Cervantes a lo largo de su carrera literaria.

3.5 *La tragedia femenina de las riberas del Betis*

El episodio de Lisandro y Leonida, primera de las historias intercaladas que irrumpe la fábula principal del texto cervantino, se desarrolla por completo en el Libro I. Se trata de una novela trágica que remite a la tradición novelística italiana, la cual narra un caso de amor entre los hijos de dos familias enfrentadas políticamente (J. R. Muñoz Sánchez, 2020: 10). Con ella, Cervantes se propuso romper los cánones del género bucólico al introducir en el mundo mítico de los pastores una realidad sesgada por traiciones, venganzas y acciones que tiñen de sangre la Arcadia (J. B. Avalle-Arce, 1975: 231-232).

El modelo itálico que la crítica ha defendido para el episodio fue apuntado por primera vez por F. López Estrada (1948: 106-108), quien lo relacionó con *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti* (1554) del autor Matteo Maria Bandello⁵⁷. Una influencia que, como asegura J. R. Muñoz Sánchez (2020: 12-13), pudo llegarle al alcaíno durante su estancia en tierras italianas entre 1569 y 1575 bien por medio de la lectura de la susodicha obra,

⁵⁷ J. Montero (1998: 1064-1065) aventuró inicialmente que el episodio se remontaba a *La Diana*, en concreto al romance de Belisa y Arsileo. No obstante, en uno de sus últimos trabajos dedicados a *La Galatea*, el propio estudioso (2016: 106) terminó defendiendo la historia de Bandello como fuente del mismo.

de la lectura de *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala* (versión manuscrita 1524; versión impresa 1530-1531) del escritor Luigi da Porto, de la que la de Bandello constituye una versión amplificada, o de la lectura de ambas. Asimismo, los investigadores de *La Galatea* han relacionado el origen del episodio con la historia de Píramo y de Tisbe, siendo esta una referencia que se manifiesta de forma explícita en el lamento de Lisandro, donde da cuenta de cómo aconteció su único beso con la convaleciente Leonida:

Y, juntando más su boca con la mía, habiendo cerrado los labios para darme el primero y último beso, al abrillo se le salió el alma y quedó muerta en mis brazos. Cuando yo lo sentí, abandonándome sobre el helado cuerpo, quedé sin ningún sentido. Y si como era yo el vivo, fuera el muerto, quien en aquel trance nos viera, el lamentable de Píramo y Tisbe trujera a la memoria. (*Galatea*, I, 24a)

Sin embargo, la historia de Lisandro y de Leonida se diferencia tanto de la de Píramo y de Tisbe como de la de Bandello por la supervivencia de uno de los amantes, en este caso de Lisandro, para poder introducir el episodio en el *locus amoenus* a través de su relato de lo acontecido (J. R. Muñoz Sánchez, 2020: 19-20)⁵⁸.

Como veníamos sugiriendo, nos encontramos ante la historia de amor de dos pastores que se ve cercenada por culpa de la violencia⁵⁹. Esta violencia, no obstante, es exclusiva de los hombres, quienes constituyen, como argumentó J. Montero, «el polo dominante negativo» (2014: 468) del episodio al ser los que ansían venganza (Carino quiere vengarse de Crisalbo por haberle vencido en una lucha y de Lisandro por haberse disputado con un hermano suyo el amor de una pastora, lo que le conduce a mentir al primero diciendo que el segundo está enamorado de Silvia y no de su hermana Leonida); los que se dejan llevar por la envidia (Crisalbo planea matar a Lisandro y a Silvia por los celos que le ocasiona su supuesta relación); los que se traicionan (Carino le promete a Lisandro que guiará sana y salva a Leonida hasta él para que puedan casarse, pero le desvela a Crisalbo el camino por el que va su hermana y este la mata creyendo que es Silvia), los que asesinan o

⁵⁸ Merece la pena remitir en este punto a la teoría que defendió J. Montero (2016: 116-117) sobre que el episodio fue concebido previamente a la redacción de *La Galatea* e introducido en la misma *a posteriori*, lo cual queda totalmente justificado si se compara con el resto de las historias intercaladas, pues es el único cuyas acciones (a excepción del asesinato de Carino) se desencadenan fundamentalmente en el pasado, mucho antes de que Lisandro se encuentre con Elicio y con Erastro en el Tajo.

⁵⁹ C. Castillo Martínez (2010: 61) califica el episodio como un caso prototípico de los libros de pastores en el que la violencia en ejercida contra el otro. Además, lo relaciona con las *Tragedias de amor* (1607) de Juan Arce Solórzano por ser las causas que justifican esa violencia el amor, los celos, la envidia, la falta de correspondencia y el engaño.

provocan un asesinato (Crisalbo mata a Leonida, Lisandro mata a Carino y Lisandro hace que Leonida, moribunda, mate a Crisalbo) y los que conviven con el rencor y el odio que le guardan a los otros personajes (Lisandro exige a Elicio y a Erastro que no den sepultura a Carino). De hecho, J. R. Muñoz Sánchez considera que Carino es la criatura más maligna a la que Cervantes dio vida en el conjunto de sus obras:

No cabe duda de que se trata del personaje más despiadado y desalmado de la producción literaria de Cervantes y, si descontamos al pérfido Nacor, de *El gallardo español*, y quizá también al Clodio del *Persiles*, único en su especie; si bien es cierto que refulge por su inteligencia, su frialdad y su talante calculador, por su capacidad de aprovecharse de todas las flaquezas, debilidades y bajezas de los demás, que lo convierten en un personaje extremadamente sugerente y perverso. Es lo más parecido a un personaje nihilista, a esos tipos infames que tan extraordinariamente supo retratar Shakespeare en el Yago de *Othelo* y el Edmundo de *King Lear*; una verdadera lástima, en fin, que Cervantes no le dotara de voz propia para poder conocer de primera mano sus pensamientos más íntimos, saber lo que opinaba de sus rivales y cómo concibió su plan. (2020: 28)

De lo que podría deducirse que el literato sugirió en boca de Lisandro que el pastor no merecía recibir las honras fúnebres. Sin embargo, puede que por las presiones religiosas de la época, terminó concediéndoselas a través de Elicio y de Erastro, quienes desatendieron las órdenes de su asesino⁶⁰.

La concentración de la maldad en las figuras masculinas provoca que las mujeres de la subtrama, Leonida y Silvia, se definan por la bondad, más propia de ellas que del resto de los personajes femeninos, pero también por ser las víctimas de la tupida red que las envuelve hasta conducir las a un triste final. De este modo, nos encontramos ante la pastora Silvia, quien, movida por el anhelo de terminar con los enfrentamientos de poder entre los bandos familiares dominantes y de instaurar la paz en su aldea, actúa como intermediaria entre Lisandro y Leonida:

No pasaron muchos días sin que esta carta viniese a las hermosas manos de Leonida, por medio de las piadosas de Silvia, mi verdadera amiga, la cual, junto con dársela, le dijo tales cosas que con ellas templó en gran parte la ira y alteración que con mi carta Leonida había recibido: como fue decirle cuánto bien se seguiría si por nuestro

⁶⁰ José Portolés Lázaro (2019) estudió en un trabajo reciente los numerosos procesos de autocensura que Cervantes llevó a cabo en *La Galatea* en comparación con otros de sus textos debido al hecho de que los libros de pastores eran concebidos para ser leídos, pero también para escuchados y, por tanto, destinados a una audiencia mayor que a los lectores singulares.

casamiento la enemistad de nuestros padres se acababa, y que el fin de tan buena intención la había de mover a no desechar mis deseos (*Galatea*, I, 21b)⁶¹.

Además, su benevolencia e innata ingenuidad provocan que confíe ciegamente en su pariente Carino y le desvele el plan que ha trazado con los enamorados, a pesar de que este fuera conocido por ser un hombre entrometido y astuto que solo obraba pensando en su propio beneficio. El resultado es que Silvia acaba sintiéndose responsable del asesinato que lleva a cabo Crisalbo al ser a ella a la que quería dar muerte por no haberle correspondido. Esto es, por culpa de los hombres que la rodean, el personaje siente perder la cualidad de «verdadera amiga» (*Galatea*, I, 21b) que hasta entonces la había caracterizado.

Del otro lado tenemos a Leonida, una pastora de alta alcurnia, cuyo único pecado es acabar amando a un hombre que por imposición familiar no le conviene, pero no sin antes luchar contra sus sentimientos: «[...] por no mostrarse al primer encuentro rendida y a los primeros pasos alcanzada, no dio tan agradable respuesta a Silvia como ella quisiera.» (*Galatea*, I, 21b) En otras palabras, a diferencia de Lisandro que, en el momento en que se siente atraído por ella, busca la manera de hacérselo saber para conquistarla, la pastora prioriza el mantener intacta la honra de su familia. Asimismo, la muerte de su hermano es en realidad culpa de su enamorado, ya que es él el que se encarga de colocar el arma homicida en las manos de la joven y de clavársela a su enemigo en el pecho:

[...] los ojos del alma me dieron a conocer que el que allí venía era Crisalbo; como era la verdad, porque él tornaba a certificarse si por ventura era su hermana Leonida la que había muerto. Y, como yo le conocí, sin que de mí se guardase, llegué a él como sañudo león y, dándole dos heridas, di con él en tierra; y, antes que acabase de espirar, le llevé arrastrando adonde Leonida estaba; y, puniendo en la mano muerta de Leonida el puñal que su hermano traía, que era el mesmo con que él la había muerto, ayudándole yo a ello, tres veces se le hincó por el corazón. (*Galatea*, I, 24a)

Es muy probable que Leonida nunca hubiera acometido un acto de semejante violencia contra Crisalbo, dada la importancia que, como se ha subrayado, le otorgaba al bienestar de sus parientes. La consecuencia de todo ello es que, pese a ser Lisandro el responsable de desencadenar la tragedia, es la pastora la que termina muriendo.

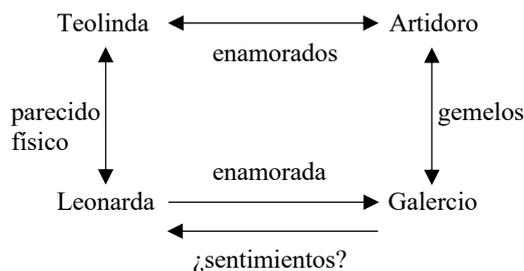
⁶¹ El antecedente literario de Silvia en la novela de Bandello es fray Lorenzo (J. R. Muñoz Sánchez, 2020: 14). Este cambio en el género del personaje explica la teoría que sostenemos de que Cervantes quiso atribuir en el episodio la bondad a los personajes femeninos.

Por todo lo anterior, cabe aventurar que la personalidad de Leonida y Silvia está condicionada más que en otros episodios por la de los varones que forman parte de sus trayectorias, pues el contraste con los mismos es lo que evidencia la inocencia y la generosidad con que Cervantes las dotó. Además, las actuaciones perversas a la par de egoístas de los pastores son las que determinan el desesperado final al que se ven abocadas; la primera pagándolo con su efímera vida, y la segunda perdiendo la cualidad que como mujer y como personaje justificaba su existencia.

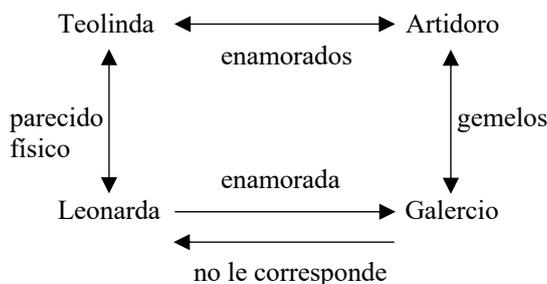
3.6 *De la tradición literaria a la ruptura de la justicia poética*

Ya advertimos que el episodio de Lisandro y de Leonida quebrantaba el pacifismo del ambiente bucólico al incorporar una historia que contradecía los postulados del género por su violencia. En cuanto al episodio de los gemelos, es preciso tener en cuenta que Cervantes fundió el universo mítico de la Arcadia con la comedia de enredos. El origen de este tipo de comedia, la cual posee un largo recorrido en la tradición literaria, se relaciona con los *Menaechmi* (216 a. C) de Plauto y se basa en la articulación de dos parejas de gemelos que se ven separadas por el tiempo y por una serie de confusiones, pero que en el desenlace consiguen acabar junto a sus respectivos amantes (J. Montero, 2014: 474). No obstante, el autor del *Quijote* modificó la esencia del arquetipo plautiano al romper con las expectativas del final feliz derivadas de la correspondencia en el número par de amantes (S. Santa, 2018a: 284, 286)⁶². Retomando los personajes que ya hemos presentado en el trabajo, nos encontramos con Teolinda, una pastora hija de labradores ricos que se enamora de un pastor de su misma estirpe, Artidoro. A la joven pareja se suma Leonarda, la hermana menor de Teolinda, con la que comparte idéntica fisionomía, que se enamora Galercio, hermano gemelo de Artidoro. Un esquema del planteamiento inicial del episodio sería el siguiente:

⁶² El episodio de los gemelos tiene su propio recorrido en la literatura pastoril, como por ejemplo prueba la pareja de primos idénticos que conforman Ismenia y Alanio en *La Diana*: «Ahora habéis de saber, pastores, que esta falsa y cautelosa Ismenia tenía un primo, que se llamaba Alanio, a quien ella más que a sí quería, porque en el rostro y ojos y todo lo demás se parecía tanto que si no fueran los dos de género diferente no hubiera quien no juzgara el uno por el otro.» (*Diana*, I, 49)



El primer enredo surge de la mano de Artidoro, quien por no saber de la existencia de Leonarda, le desvela sus sentimientos pensando que es Teolinda. El resultado es que la menor de las hermanas lo rechaza intempestivamente por considerar que está atentando contra la honra de su familia. Dicho rechazo ocasiona la partida del Henares del dolorido Artidoro, que escribe desesperadamente el nombre de su amada en todas las cortezas de los árboles que encuentra en su camino⁶³, y, posteriormente, la marcha de Teolinda en su búsqueda; por ello, la trama cervantina seguiría hasta el momento el esquema gemelar consolidado al fundamentarse en el equívoco del parecido físico y la distancia espaciotemporal como solución al pesar amoroso⁶⁴. Sin embargo, el esquema comienza a desmoronarse en el momento en que se relata que Galercio está enamorado de una pastora de una aldea toledana, la desamorada Gelasia, hasta el punto de querer suicidarse por ella. Este desbarajuste propone, por tanto, una nueva situación sentimental entre los dos pares de hermanos:



La frustración de Leonarda al no sentirse correspondida la impulsa a obrar de una manera que en nada se parece al patrón de conducta propio de los pastores. Es decir, en lugar de vagar por la floresta dando a conocer la desgracia que la sobrecoge, decide hacerse pasar

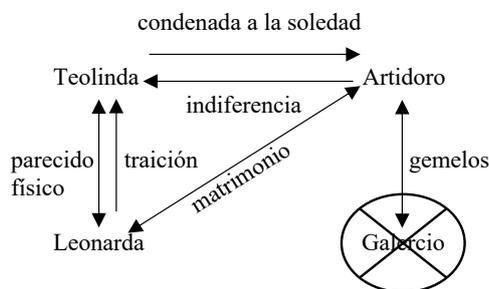
⁶³ Grabar el nombre del amado o las canciones sobre los pesares amorosos en la corteza de los árboles es un motivo presente ya en las *Bucólicas*: «[...] voy a ensayar estos versos que ha poco en corteza/ verde de haya grabé y los fui alternando con notas/ rítmicas» (2020: 157), que también se repite asiduamente en *La Arcadia*: «Estos árboles hablan siempre de ella, y en sus cortezas escrita la muestran, incitándome a menudo a cantar y a llorar.» (1993: 69)

⁶⁴ A diferencia de Rosaura, Teolinda no compromete su honra al escapar de su hogar tras su enamorado, dado que este tipo de atrevimiento llevado a cabo por una mujer perjudicaba a las damas pero no a las pastoras.

por su hermana para contraer matrimonio con Artidoro y no sucumbir a la tragedia que la amenazaba, produciéndose así el segundo de los enredos. De hecho, J. Montero emplea la teoría del deseo metafísico elaborada por René Girard y aplicada por algunos seguidores de la *psychocritique*, como Cesáreo Bandera o Louis Combet, para explicar el comportamiento de la joven:

La estructura psíquica del deseo sobre la base de mecanismos miméticos –se desea un objeto porque hay otro objeto que también lo desea, según un esquema triangular, y no por las cualidades específicas de ese objeto ni en razón de una relación lineal, directa, con él –explica claramente el proceso que rige la conducta de Leonarda. Contagiada por el deseo de su hermana –en los gemelos, dada su simetría psíquica connatural, el mimetismo es casi un efecto mecánico, inevitable –Leonarda se siente atraída por Artidoro precisamente en tanto que objeto deseado por su hermana; y a Galercio, mera presencia vicaria de su hermano, lo desea por ser un duplicado de Artidoro. (2014: 480-481)

El objetivo de la cínica pastora no es contrarrestado por el autor, quien hace posible que triunfe y que, en su defecto, sea Teolinda la que quede destrozada tanto por la traición de su hermana como por la parsimonia que muestra su enamorado al tomar consciencia de que se ha desposado con la mujer errónea: «[...] lo que más siento es que haya sido por la mano que a sustentarla estaba más obligada. Leonarda goza de Artidoro por el medio del falso engaño que os he contado, y, puesto que ya él lo sabe, aunque debe de haber sentido la burla, hala disimulado, como discreto.» (*Galatea*, VI, 138b) Además, entre las historias que promete continuar en la segunda parte no incluye la de la hermana mayor, dando a entender que el desenlace del personaje no puede ser otro que el de vivir en perpetua soledad. El esquema final del episodio sería parecido al que apuntamos a continuación:



En cualquier caso, centrándonos en las féminas principales de la historia intercalada hay algo que no deja de sorprendernos, esto es, nos encontramos ante dos pastoras decididas que no dudan en hacer cuanto sea necesario para conquistar su felicidad:

Teolinda abandona su casa sola hacia una tierra desconocida para encontrar a Artidoro y explicarle lo ocurrido con su hermana; por su parte, Leonarda se niega a aceptar el destino que la espera tras el rechazo de Galercio y urde un plan para alcanzar un final que le favorezca. Una actitud que es totalmente opuesta a la de los hombres que aman, los cuales se muestran débiles, llegando incluso a ser figuras risibles: Artidoro huye de las riberas del Henares al sentirse rechazado y pronuncia frases como «pastora en quien la belleza / en tanto extremo se halla, / que no hay a quien comparalla» (*Galatea*, II, 36a), las cuales, como los lectores bien saben, no son ciertas, pues Teolinda tiene una hermana exactamente igual (S. Santa, 2018a: 287); en su caso, Galercio es incapaz de aceptar la negativa de Gelasia y tiene que ser socorrido por sus familiares y por sus amigos las dos veces que intenta quitarse la vida. No obstante, la determinación con la que proceden las hermanas, lejos de asemejar sus personalidades, las distancian, llegando a convertirlas en personajes antagónicos tal y como les confiesa Teolinda a Galatea y Rosaura:

En una cosa sola, a lo que yo creo, nos hizo bien diferentes la naturaleza, que fue en las condiciones, por ser la de mi hermana más áspera de lo que mi contento había menester, pues por ser ella menos piadosa que advertida, tendré yo que llorar todo el tiempo que la vida me durare. (*Galatea*, II, 35a)

Al margen de las dos pastoras, Lidia, Leocadia, la tía de las dos hermanas y Licea forman parte de este episodio. Cuatro mujeres que, como determinamos en §2.2 y §2.4, funcionan en gran medida como mecanismos literarios que condicionan la historia de las hermanas por medio de las relaciones de amistad y de las relaciones familiares. Así, las historias de Lidia, única de las féminas que interviene en la obra, y la de Leocadia auguran que Teolinda abandonará la felicidad que le produce no estar enamorada de ningún pastor para caer rendida en las trampas del amor: «Ruego yo a Dios, Teolinda, que presto te veas en estado que tengas por dichoso el mío, y que el amor te trate de manera que cuentes tu pena a quien la estime y sienta en el grado que tú has hecho la mía» (*Galatea*, I, 27b); la tía provoca que Artidoro nunca conozca la existencia de Leonarda, produciéndose el primer enredo: «[...] dos o tres días a la partida de Artidoro, cuando la Fortuna, como aquella que jamás tuvo término en sus cosas, ordenó que una hermana mía de poco menos edad que yo a nuestra aldea tornase, de otra donde algunos días había estado en casa de una tía nuestra» (*Galatea*, II, 34a); y Licea, con su aparición en escena, impide que Leonarda le aclare a Artidoro quién es, no resolviéndose dicho enredo hasta que llegamos al Libro IV: «Y si no fuera porque en aquel instante llegó la pastora Licea, yo le añadiera

tales razones, que fuera bien arrepentido de haberme dicho las tuyas.» (*Galatea*, II, 35a-b)

En suma, Cervantes introdujo una subtrama literaria basada en la comedia gemelar de enredos, pero optó por actualizarla descartando el final en nupcias de los dúos de hermanos que se complementaban por su mutua felicidad. Llama la atención que, para poder llevar a cabo este propósito, decidiera condenar a Teolinda, un ejemplo del ideal femenino pastoril, en lugar de a Leonarda, de talente egoísta y traicionero, como podía haber hecho si hubiera concluido la historia con el rechazo de Galercio a esta última. En lo que se refiere a las mujeres del episodio puede verse, por un lado, a dos protagonistas de enorme determinación, cuya personalidad contrasta con la de sus pusilánimes enamorados y, por otro lado, a cuatro pastoras que complejizan las situaciones vividas por las anteriores al anticipar y provocar los equívocos entre las dos parejas de amantes.

3.7 *Aquellas pastoras que no alzaron la voz*

Este último apartado es con total seguridad el más heterogéneo de los que se han elaborado hasta ahora en el trabajo, dado que en él hemos reunido a una decena de pastoras aparentemente muy dispares en lo que a sus personalidades y a sus trayectorias se refiere. Hablamos de Fili, Amarili, Listea, Eandra, Claraura, Leandra, Arminda, Belisa, Silena y Silveria. Sin embargo, que todo su ser se organice en torno a un aspecto que les es común nos ha permitido tratar de agruparlas. Dicho aspecto resulta más que evidente para los lectores de *La Galatea*: nos encontramos ante un grupo de mujeres que no elevan la voz para autoafirmarse o para rebatir los comentarios, a menudo peyorativos, que les hacen los hombres que quedaron enamorados de ellas⁶⁵. La única figura femenina que acabará escapando al perpetuo silencio es Belisa pero, antes de explicar la transformación del personaje, debemos exponer los tres bloques en los que creemos se dividen las mencionadas pastoras, ya que un minucioso análisis hace patente que unas y otras pueden relacionarse por la función respectiva que desempeñan en el conjunto de la novela.

El primer bloque está constituido por las pastoras cuya existencia en el texto se debe solo a la necesidad de perfilar la forma de ser de sus amados. En otras palabras, son figuras que fueron creadas para determinar cómo son los pastores que las aman y, por ende, la

⁶⁵ Ya dijimos que Leocadia, Licea y la tía de Teolinda y Leonarda tampoco intervienen en la novela, por lo que cabría preguntarse el motivo por el que se han incluido en §3.6 y no en este apartado. Ello se debe a que mientras las tres aludidas mujeres condicionan a las dos protagonistas del episodio de los gemelos, las diez pastoras aquí recogidas se definen a partir de las figuras masculinas con las que se relacionan.

percepción que de las mismas tiene el lector es la que ellos transmiten en sus cantos desesperados. Así encontramos a Fili, la amada de Tirsi, a la que considera la causa de su pesar; a Amarili, la amada de Damón, a quien tacha de esquivada y dura; a Listea, la amada de Orompo, que según nos dice el abatido pastor murió joven; a Eandra, la amada de Orfenio, por la que siente unos celos espantosos de todos los pastores con los que se topa; y a Claraura, la amada de Crisio, a la que señala como culpable por ausentarse de su vida. Este hecho provoca que el conocimiento que tenemos de estas mujeres sea pobre e, incluso, incierto, sobre todo si lo comparamos con otras féminas que podrían haberse visto envueltas en una situación pareja, pues no cabe duda de que, en el caso de que Marcela no hubiera salido en su propia defensa y hubiera desmentido las acusaciones de los amigos de Grisóstomo, todavía hoy pensaríamos que fue la que provocó el suicidio de un caballero que, en realidad, no fue capaz de respetar la libertad de aquella a la que tanto aseguraba amar. Por tanto, que Cervantes no les concediera a las cinco pastoras la oportunidad de expresarse impide que conozcamos la versión femenina de la implicada que nos permitiría saber si Fili es la responsable de que Tirsi sea infeliz o al revés; si Amarili no ama a Damón por su horrible personalidad o por estar enamorada de otro pastor; si Listea, pese haber muerto a temprana edad, llegó a corresponder a Orompo; si Eandra provoca que Orfenio tenga celos o es él el que tiene un problema de inseguridad; y si Claraura es la que ha decidido ausentarse de la vida de Crisio o se ha visto obligada a hacerlo por alguna fuerza mayor, como el mandato de sus padres.

El segundo bloque es el conformado por las amadas de Lauso. Este pastor, a pesar de no ser un figura protagonista, ocupa un lugar central en el libro en tanto que experimenta un cambio en su situación sentimental: pasa de estar enamorado de una pastora a desenamorarse por completo. Un cambio que, por otra parte, puede verse también en Lenio quien, como indicamos ya, comienza siendo un hombre que se burla del amor para terminar locamente enamorado de Gelasia. No obstante, a diferencia de Lenio, el pastor cobra interés por otros motivos. Por un lado, es el personaje que en el texto representa al propio escritor (G. L. Stagg, 1994: 16; J. Montero, 2014: 514)⁶⁶. Por otro lado, en torno a él se articula una red de mujeres cuya identidad nunca llega a desvelarse. En el Libro IV se declara que Lauso está enamorado de una joven llamada Silena y que sus amigos y

⁶⁶ La identificación del autor con un pastor del texto puede encontrarse en otras obras pastoriles, como *La Arcadia* donde, a diferencia de *La Galatea*, se enuncia de forma explícita: «Ya no me oigo nunca llamar por vosotros *Sannazaro*, aunque haya sido el honroso nombre de mis antepasados, sin que ello, recordando haber sido llamado antes por ella *Sincero*, sea motivo para suspirar.» (1993: 125)

vecinos del Tajo son sabedores de los sentimientos que tiene hacia ella. Sin embargo, lo que se presenta como un misterio al resto de los personajes y a los lectores es el origen de la susodicha joven, para lo cual el narrador plantea dos hipótesis:

No cantó más el enamorado pastor, ni por lo que cantado había pudieron las pastoras venir en conocimiento de lo que deseaban; que, puesto que Lauso nombró a Silena en su canto, por este nombre no fue la pastora conocida. Y así, imaginaron que, como Lauso había andado por muchas partes de España y aun de toda la Asia y Europa, que alguna pastora forastera sería la que había rendido la libre voluntad suya. Mas, volviendo a considerar que le habían visto pocos días atrás triunfar de la libertad y hacer burla de los enamorados, sin duda alguna creyeron que con disfrazado nombre celebraba alguna conocida pastora a quien había hecho señora de sus pensamientos. Y así, sin satisfacerse en su sospecha, se fueron hacia el aldea, dejando al pastor en el mismo lugar do se estaba. (*Galatea*, IV, 78b)

Las hipótesis, anunciadas por igual ante los personajes y los lectores⁶⁷, son muy distintas, esto es, o bien Silena es una mujer que no ha nacido ni en las riberas del Tajo, ni del Henares, ni del Betis, o bien es una pastora, seguramente del Tajo como Lauso, a la que los demás conocen, pero a la que el pastor se empeña en ocultar bajo un nombre inventado por razones que tampoco se revelan. Al hilo de esta segunda hipótesis, sus allegados se debaten acerca de diversas pastoras de las que podría haber quedado prendado:

Pero las pastoras y pastores que a Lauso conocían se maravillaban de ver la libre condición suya en la red amorosa envuelta, porque luego vieron en la amarillez de su rostro, en el silencio de su lengua y en la contienda que con Francenio había tomado, que no estaba su voluntad tan esenta como solía; y andaban entre sí imaginando quién podría ser la pastora que de su libre corazón triunfado había. Quién imaginaba que la discreta Belisa, y quién que la gallarda Leandra, y algunos que la sin par Arminda, moviéndoles a imaginar esto la ordinaria costumbre que Lauso tenía de visitar las cabañas destas pastoras, y ser cada una dellas para subjectar con su gracia, valor y hermosura otros tan libres corazones como el de Lauso. Y desta duda tardaron muchos días en certificarse, porque el enamorado pastor apenas de sí mismo fiaba el secreto de sus amores. (*Galatea*, III, 72a)

Si se considera como válida la segunda de las hipótesis, es decir, que Belisa, Armindra o Leandra es la amada de Lauso, podría surgir un problema respecto al número de pastoras propuesto en este trabajo sobre *La Galatea*, pues Silena pasaría a ser una denominación

⁶⁷ Este recurso, que consiste en eliminar momentáneamente la omnisciencia del narrador, es empleado por Cervantes en diversos pasajes de la obra: «[el narrador] se acerca a sus personajes principales, se pone a su mismo nivel de conocimiento de los hechos o parte de una posición de aquiescencia para referirla. La utilización de este recurso por parte del narrador sirve para crear y potenciar expectación y suspense en los personajes lo mismo que en el lector, en razón de que la información que se brinda al respecto es la misma de que disponen los pastores.» (J. R. Muñoz Sánchez, 2020: 18)

ficticia y, por ende, solo hallaríamos veintidós pastoras. En cambio, que el autor decidiera no aclarar quién fue verdaderamente la mujer que enamoró a su correlato literario, ha sido el motivo por el que hemos abordado a los cuatro personajes como pastoras independientes, asumiendo que la riqueza de la producción cervantina se concreta tanto en lo que se dice como en lo que se calla o, dicho de otro modo, en la inagotable cantidad de teorías que de sus obras se pueden extraer dependiendo de aquellos que, por un tiempo, se adentran en su lectura.

El tercer bloque es el más reducido, ya que solo pertenecen a él Belisa y Silveria. Ambas pastoras, si bien se caracterizan como las anteriores por no hablar, también lo hacen por definirse más allá de su unión con los hombres. En el caso de Silveria, ya vimos en profundidad en §2.5 que, además de ser calificada por Mireno de implacable, mentirosa y mudable por conformarse con un matrimonio arreglado por la codicia, constituye un antecedente literario de Quiteria, así como que pone de manifiesto la moda que seguían las labradoras ricas en las piezas teatrales del Siglo de Oro. En cuanto a Belisa, sufre una evolución como personaje que la desplaza del segundo bloque descrito a este último. Es decir, hay una recuperación de la pastora en tanto que deja de ser únicamente la posible amada de Lauso y se convierte en la mujer que hubiera protagonizado una historia de amor junto a Marsilio de haber sido escrita una continuación del texto⁶⁸. Tal recuperación es llevada a cabo por Cervantes de dos maneras. Primero, inventa hacia el final del libro un vínculo amistoso entre ella y Silveria que no había sido sugerido hasta el momento:

[...] iban la sin par Galatea, nuevo milagro de hermosura, y la recién desposada Silveria, la cual llevaba consigo a la hermosa y zahareña Belisa, por quien el pastor Marsilo tan amorosas y mortales angustias padecía. Había venido Belisa a visitar a Silveria y darle el parabién del nuevo rescibido estado, y quiso ansimesmo hallarse en tan célebres obsequias como esperaba serían las que tantos y tan famosos pastores celebraban. (*Galatea*, VI, 115b)

Evidentemente, esta amistad es un artificio al que recurre el autor para darle notoriedad a la pastora dado que, si hubieran sido amigas de verdad, esta hubiera asistido a la boda con Daranio o, al menos, se hubiera justificado su ausencia en la ceremonia. Segundo, le otorga la palabra para que podamos conocerla más allá de la concepción que de ella posee Marsilio:

⁶⁸ El romance de Duarda y Danteo se esboza también en *La Diana* al final del último libro, siendo una de las historias que Montemayor prometió para la segunda parte que nunca llegó a conocerse.

BELISA

Libre voluntad esenta,
atended a la razón
que nuestro crédito aumenta;
dejad la vana afición,
engendradora de afrenta;
que cuando el alma se encarga
de alguna amorosa carga,
a su gusto es cualquier cosa
79omposición venenosa
con jugo de adelfa amarga.
Por la mayor cantidad
de la riqueza subida
en valor y en calidad,
no es bien dada ni vendida
la preciosa libertad.
¿Pues, quién se pondrá a perdella
por una simple querella
de un amador porfiado,
si cuanto bien hay criado
no se compara con ella?
Si es insufrible dolor
tener en prisión esquivada
el cuerpo libre de amor,
tener el alma captiva
¿no será pena mayor?
Sí será, y aun de tal suerte,
que remedio a mal tan fuerte
no se halla en la paciencia,
en años, valor o sciencia,
porque sólo está en la muerte.
Vaya, pues, mi sano intento
lejos deste desvarío;
huiga tan falso contento;
rija mi libre albedrío
a su modo el pensamiento;
mi tierna cerviz esenta
no permita ni consienta
sobre sí el yugo amoroso,
por quien se turba el reposo
y la libertad se ausenta. (*Galatea*, VI, 134a)

Gracias a este parlamento, Belisa se distancia de las nueve pastoras aquí recogidas y comenzamos a intuir cómo es: nos encontramos ante una mujer que concibe la libertad por encima del sentimiento amoroso. No obstante, pese a la lucidez con la que se expresa y se hace escuchar, como su personalidad está condensada en un único canto se torna imposible dedicar un apartado exclusivamente a su individualización.

Las conclusiones derivadas de lo expuesto resultan obvias: el escritor primerizo que por entonces era Cervantes no dejó de esbozar algunos rasgos propios de las pastoras que

no se expresan en *La Galatea* en primera persona, aunque ello respondiera, más que a dotarlas de cuerpo y alma, a otros fines muy dispares. Aproximarse al conjunto de estas diez féminas implica descubrir cómo fueron calificadas, muchas veces juzgadas, por los hombres que las amaron. También ser consciente de que el autor desarrolló un entramado femenino que consigue despertar pese al paso del tiempo la atención los lectores, preocupados todavía por la identidad de la pastora amada de su trasunto literario. Pero este conjunto materializa sobre todo su capacidad de subrayar tanto las tendencias estéticas de su época como de articular repentinamente la prehistoria de un personaje en medio de un proceso de creación ya empezado. Es claro, por tanto, que independientemente de que no se erigieran como protagonistas o, incluso, de que su presencia textual se redujera a la mera mención de su nombre, las figuras femeninas del alcalaíno desempeñaron un papel fundamental en su obra que, sin duda alguna, debe ser reivindicado.

CONCLUSIONES

No se equivocaba el narrador de *La Galatea* al afirmar con rotundidad «[...] nunca tales mujeres había visto jamás» (*Galatea*, v, 100a) pues, como hemos tratado de demostrar a lo largo de estas páginas, nos encontramos ante veintitrés pastoras que, lejos de configurarse como criaturas idealizadas que viven en mundos intemporales, poseen personalidades arrolladoras que se enfrentan a las vicisitudes que Cervantes ideó para ellas. No ha sido nuestra intención, en consecuencia, proponer una pastora-tipo; por el contrario, hemos tratado de dedicar a cada una de estas sorprendentes féminas el espacio que creíamos necesario para estudiarlas, deconstruyendo así la idea de que el supuesto protagonismo que adquieren en el texto las convierte en personajes literarios más o menos interesantes.

Nuestro cometido inicial ha sido determinar en el primer capítulo el papel de la mujer en el entorno pastoril cervantino. Esta reflexión nos ha llevado a manifestar que el autor del *Quijote*, perfecto conocedor de la tradición bucólica, se inspiró en la obra del escritor que otorgó a las pastoras idéntica importancia que a los hombres. Esto es, en Jorge de Montemayor y en su *Diana*, donde las figuras femeninas no solo fueron concebidas como el tema que inspiraba el canto adolorido de sus enamorados, sino como seres libres que participaban activamente en la trama y que se expresaban por sí mismos ante los ojos de los lectores. Además, hemos dilucidado que la independencia que caracteriza a dichas figuras proviene también de la perspicacia de Cervantes para convertir meras abstracciones en pastores vivos que, a diferencia de lo que se pudiera pensar, se asemejan a las demás creaciones que pueblan sus escritos en lo que a acertar, errar, vivir, evolucionar y morir se refiere.

Este hecho no nos ha impedido afirmar en el segundo capítulo que los veintitrés personajes que han sido objeto de nuestro estudio presentan rasgos comunes derivados de su idéntica condición. Entre ellos, hemos destacado el amor, que relaciona a las pastoras con los pastores con que comparten episodio; la amistad, que las permite adentrarse en una comunidad femenina basada en la reciprocidad y la empatía; la belleza petrarquista, que las asemeja en apariencia para que sean sus palabras las que verdaderamente las definan; la orfandad materna, el control paterno y la momentánea presencia de alguna tía, que condicionan sus trayectorias vitales y la toma de sus propias decisiones; y la indumentaria, que el de Alcalá de Henares, siguiendo los preceptos del teatro áureo, solo concretó o bien cuando hacía posible revelar su naturaleza, su extracción social y el

contexto espacial en el que se desenvolvían o bien cuando funcionaba como un recurso estilístico que complejizaba el entramado narrativo al ocultar o transformar su identidad.

En el tercer capítulo nos hemos sumergido en el examen de cada pastora y, de este modo, hemos llegado a las siguientes conclusiones: Galatea, pastora principal del libro, es un personaje truncado como la bella Dulcinea del Toboso, ya que no puede perfilarse por completo al ser su trama meramente enunciada en el último momento. Florisa no ama ni es amada, pero se erige como la más distinguida música de las riberas del Tajo. Gelasia no es Marcela, es una pastora libérrima que reivindica su derecho a encontrar el auténtico amor o, en su defecto, a vivir en soledad, porque no precisa a un hombre, porque sola está bien. Rosaura es una dama que toma el hábito pastoril y, al estilo de las peregrinas de amor clásicas, emprende un viaje para conseguir que un caballero, que desde luego no se encuentra a su altura, cumpla su promesa de matrimonio. La joven Maurisa no consigue librarse de la autoridad desmedida que ejercen sobre ella los hombres de su alrededor y ello provoca que, desgraciadamente, su loable labor de mensajera favorezca o desfavorezca a las otras mujeres en función de los deseos masculinos. Leonida muere sin haber saboreado lo suficiente la vida por la imprudencia del hombre que la amó. Silvia se halla perdida y sola por no haber desconfiado del egoísmo innato de los hombres del Betis. La hermosa Teolinda es condenada a vivir en perpetua soledad tras la traición de su hermana y el conformismo de su amado. Leonarda no acepta el futuro trágico al que creía iba a verse abocada y sacrifica el bienestar de su hermana para poder casarse. La incomprendida Lidia le desea a Teolinda que sufra algún día el pesar amoroso que la sobrecoge tras el abandono de su amante. Leocadia es amada por Eugenio, pero después de que este conozca el amor junto a Lidia. Licea impide que el pastor cuyo amor se disputan las hermanas sepa de la existencia de la pequeña en un principio. La tía de las hermanas cae enferma y, sin quererlo, procura que su sobrina mayor experimente una irreconciliable tristeza. Fili es amada por Tirsi, pero no sabemos si la hace feliz. Amarili no corresponde a Daranio, pero no podemos descartar la posibilidad de que sea porque se ha enamorado de otro pastor. Listea es la enamorada de Orompo, la cual falleció a temprana edad sin poder revelarnos sus sentimientos. Eandra es la causa de los celos de Orfenio, pero quizá no sea la responsable de su inseguridad. Claraura se ausenta de la vida de Crisio, pero puede que sea por el mandato de sus progenitores. Silena es una incógnita; no podemos llegar a acertar si nació en Europa, en Asia o en el mismísimo Tajo; si es Leandra, Arminda o Belisa; pero sí se nos confiesa que desdeña a Lauso, al pastor-Cervantes, y eso provoca que él la olvide. Belisa es amada por Marsilio y, aunque

no nos da tiempo a descubrirla como nos gustaría, en las últimas páginas la vemos defender la supremacía de la libertad sobre el amor. Y Silveria es la única pastora que se casa en *La Galatea*; lo hace a pesar de las súplicas de Mireno para que vuelva con él, obedeciendo a sus padres y correspondiendo a las ansias de Daranio, pero ¿sabemos en realidad lo que quería ella?

Todo lo anterior nos ha llevado a concluir que era necesario emprender un análisis textual que por primera vez atendiera de manera exhaustiva y detallada no solo a las figuras pastoriles aisladas que han sido enormemente revisadas por la crítica, como Galatea o Gelasia, sino a cada una de las pastoras que creó Cervantes, pues el autor, fiel a la precisión de su pluma, ni siquiera dejó de perfilar a aquellas que no tienen voz propia. Esperamos, por ello, que esta caracterización colectiva e individualizada sea solo la antesala de nuevas publicaciones que amplíen nuestro conocimiento sobre estas fascinantes mujeres de las que todavía hoy queda mucho por decir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUIXECH, Lourdes (2008). «El matrimonio y la tradición de la malcasada en la narrativa pastoril española». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 38, pp. 1-12.
- ANSÓ, Carlos (2004). «Leandra, Marcela y Maritornes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del *Quijote*». *Anales Cervantinos*, 36, pp. 279-298.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1996). «Los pastores y su mundo». En Juan Montero (ed.), *La Diana*. Barcelona: Crítica, pp. XI-XXIII.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1977). «El cuento sin desenlace». En *Homenaje al profesor Muñoz Cortes I*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 55-70.
- BERNIS, Carmen (2001). *El traje y los tipos sociales en "El Quijote"*. Madrid: Ediciones El Viso.
- BERNDT-KELLEY, Erna (1989). «En torno a la "maravillosa visión" de la pastora Marcela y otra "ficción poética"». En Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*. Frankfurt: Vervuert, pp. 365-371.
- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, Pilar (1994). «Instrumentos musicales en *El pastor de Filida*». *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 12, pp. 11-18.
- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, Pilar (1995). «Música en *La Galatea*: de nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina». En *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*. Napoli: Giuseppe Grilli, pp. 231-242.
- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, Pilar (1997). «Música en *El pastor de Filida*». *Criticón*, 69, pp. 101-110.
- GARCÍA CARCEDO, Pilar (1996). *La Arcadia en "El Quijote". Originalidad en el tratamiento de seis episodios pastoriles*. Bilbao: Beitía Ensayos.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2010). «La violencia en los libros de pastores». *Revista de Literatura*, 72 (143), pp. 55-68.
- CASTRO, Américo (1987). *El pensamiento de Cervantes*. Francisco Rico (dir.). Barcelona: Crítica.
- CASTRO, Carmen (2005). «Las mujeres del *Quijote*. Personajes femeninos de Cervantes». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 165-206.

- CERDA, Juan de la (2010). *Vida política de todos los estados de mujeres*. En Enrique Suárez Figaredo (ed.). *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 14, pp. 1-628.
- CERVANTES, Miguel de (1999). *Obras completas*. Florencio Sevilla Arroyo (ed.). Madrid: Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (2005). «El hablar del amor de *La Galatea* al *Quijote*». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1025-1030.
- CULL, John T. (1986). «Another Look at Love in *La Galatea*». En José J. Labrador Herraiz y Juan Fernández Jiménez (eds.), *Cervantes and the Pastoral*. Cleveland: Penn State Behrend/ Cleveland State University, pp. 63-80.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2004). «Tres discursos de mujeres». En Alicia Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003)*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, pp. 1255-1278.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1986). «Petrarquismo en la lírica cervantina». En *Actas del II Congreso Nacional de Italianistas: El Renacimiento Italiano (Murcia 1984)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 113-121.
- EL SAFFAR, Ruth e Iris M. ZAVALA (2005). «Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *Don Quijote*». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 3-43.
- ESPINA, Concha (2005). «Mujeres del *Quijote*». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 101-164.
- FERNÁNDEZ DE CANO Y MARTÍN, José Ramón (1993). «Carirredonda y chata. Una aproximación –honesta– a las feas del *Quijote*». En *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990)*. Barcelona: Antrophos, pp. 289-298.
- FINELLO, Dominick (1994). *Pastoral Themes and Forms in Cervantes' Fiction*. Lewisburg: Bucknell University Press London/ Toronto Associated University Presses.
- GILI GAYA, Samuel (1947). «Galatea o el perfecto y verdadero amor». En *Homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra en el cuarto centenario de su nacimiento 1547-1947*. Madrid: Ínsula, pp. 99-104.

- GÓMEZ, Jesús (2018). «Cantos amebeos: de Garcilaso a Góngora». *Revista de Literatura*, 80 (160), pp. 361-384.
- GONZÁLEZ-DÍAZ, María (2021). «La pastora Marcela: un personaje recluso textualmente». *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 25, pp. 413-432.
- GÜNTERT, Georges (2007). *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- HEMPEL, Wido (1986). «El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca». En Aron David Kosoff, Ruth H. Kosoff, Geoffrey Ribbans y José Amor y Vázquez (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Brown University, Providence Rhode Island, 22-27 de agosto de 1983)*. Madrid: Istmo, pp. 693-702.
- JOHNSON, Carrol B. (1990). «La sexualidad en el *Quijote*». *Edad de Oro*, 9, pp. 125-136.
- JÖRG NEUSCHAFER, Hans (2005). «Marcela y el principio de autodeterminación». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 81-90.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., y Juan FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (eds.) (1986). *Cervantes and the Pastoral: Proceedings*. Cleveland: Cleveland State University.
- LANGLE DE PAZ, Teresa (2005). «La voz in(di)visible. Dulcinea y el feminismo en la Primera Parte». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 233-255.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1948). *Estudio crítico de "La Galatea" de Miguel de Cervantes*. Tenerife: Universidad de La Laguna.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1990). «La literatura pastoril y Cervantes: El caso de *La Galatea*». En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 29-30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1988)*. Barcelona: Anthropos, pp. 159-174.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Y María Teresa LÓPEZ GARCÍA-BERDOY (eds.) (2018). *La Galatea*. Madrid: Cátedra.
- LOWE, Jennifer (1966). «The *cuestión de amor* and the Structure of Cervante's *Galatea*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (2), pp. 98-108.
- LUCERO DE PADRÓN, Dolly (1967). «En torno al romance de "La bella mal marida"». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 43, pp. 307-354.

- MADROÑAL, Abraham (2000). «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro». *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, pp. 229-302.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1990). «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante». En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 1989)*. Barcelona: Anthropos, pp. 755-779.
- MÁRQUEZ, Héctor P. (1990). *La representación de los personajes femeninos en "El Quijote"*. Madrid: Ediciones Porrúa Turanzas.
- MAYORAL, Marina (2005). «La imagen física de las mujeres en el *Quijote*». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 409-434.
- MCKENDRICK, Melveena (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «mujer varonil»*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943). *Orígenes de la novela*. Enrique Sánchez Reyes (ed.), Miguel Artigas (dir.). Santander: Aldus.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996). *La Diana*. Juan Montero (ed.). Barcelona: Crítica.
- MONTERO, Juan (1998). «Trasluz de una historia cervantina, la de Lisandro y Leonida (*Galatea*, Libro I)». En María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 1063-1070.
- MONTERO, Juan, Francisco ESCOBAR y Flavia GHERARDI (eds.) (2014). *La Galatea*. Barcelona: Real Academia Española.
- MONTERO, Juan (2016). «*La Galatea*: hacia Cervantes». *Revista de Occidente*, 427, pp. 106-120.
- MUÑOZ-ALVARADO, Julieta Victoria (2009). *La poética de la amistad en "Los seis libros de la Galatea"*. Mary Gaylord y Luce López Baralt (dirs.) [tesis doctoral]. Harvard University, Massachusetts.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2003). «Hacia una visión de la estructura de *La Galatea*». *Epos: Revista de filología*, 19, pp. 89-102.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2020). «El episodio de Lisandro y Leonida, de *La Galatea*: Una historia trágica de amor y venganza». *Etiopicas: Revista de letras renacentistas*, 16, pp. 9-35.

- NAVAS OCAÑA, María Isabel (2008). *Las mujeres del Quijote y la crítica: Primeras ediciones y comentarios (siglos XVIII y XIX)*. España: Fundamentos.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2016). «La poética pastoril de don Quijote (y de Cervantes): una latencia interrumpida». *Edad de Oro*, 35, pp. 57-72.
- PARRILLA, Carmen (2007). «La novela pastoril». En Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Orígenes de la novela. Estudios*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 295-303.
- PEÑA, J. Francisco (2018). *Cervantes y la libertad de las mujeres*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- PORTOLÉS LÁZARO, José (2019). «Leer entre líneas: *La Galatea* como pretexto». En Luis Alburquerque-García, José Luis García Barrientos, Antonio Garrido Domínguez y Ana Suárez Miramón (coords.), *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid: CSIC, pp. 327-336.
- POZUELO YVANCOS, José María (1994). «Teoría de la narración». En Darío Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus.
- PRESOTTO, Marco (1995). «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega». *Annali di Ca'Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università Ca'Foscari di Venezia*, 34 (1-2), pp. 365-383.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2005). «Cuánto hablan las mujeres del *Quijote*, los casos de Marcela y Dorotea». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 445-459.
- REY HAZAS, Antonio (1996). «Introducción». Florencio Sevilla (ed.), *La Galatea. Obras completas I*. Madrid: Alianza, pp. I-XLIV.
- RHODES, Elizabeth (1997). «Skirting the men: Gender roles in sixteenth-century pastoral books». *Journal of Hispanic Philology*, 11 (2), pp. 131-149.
- RIVERS, Elias L. (1985). «Pastoral, Feminism and Dialogue». En Juan Bautista Avallé-Arce (ed.), *“La Galatea” de Cervantes cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril*. Newark: Editado por Juan de la Cuesta, pp. 7-15.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1996). «La pastora Marcela». *Edad de Oro*, 15, pp. 181-189.
- ROSALES, Luis (1996). *Cervantes y la libertad*. Valladolid: Editorial Trotta.

- RUTA, María Caterina (1995). «Los retratos femeninos en la Segunda parte del *Quijote*». En *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantinas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*. Napoli: Giuseppe Grilli, pp. 497-511.
- SALAZAR, Adolfo (1948). «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes II». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 118-173.
- SANTA, Sara (2016). «Amor, interés y poesía: el poder de la riqueza en dos bodas cervantinas». En Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*. New York: IDEA, pp. 115-134.
- SANTA, Sara (2018a). «*La Galatea* y las expectativas de una tradición literaria: el caso de Teolinda». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6 (2), pp. 283-295.
- SANTA, Sara (2018b). «Elicio, Erastro y Galatea en clave poética». *Criticón*, 133, pp. 37-56.
- SANNAZARO, Jacopo (1993). *La Arcadia*. Francesco Tateo (ed.). Madrid: Cátedra.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2006). «Las mujeres en la literatura cervantina». En Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (coords.), *Ecossilenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*. Castilla y León: Junta de Castilla y León, pp. 173-194.
- STAGG, Geoffrey L. (1994). «The Composition and Revision of *La Galatea*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14 (2), pp. 9-26.
- URRUTIA, Jorge (2005). «La libertad del yo femenino o la libertad de don Quijote». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 475-479.
- VÁZQUEZ MARÍN, Juana (2005). «Las mujeres ilustradas». En Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/ es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 481-517.
- VEGA, Lope de (1998). *Comedias de Lope de Vega 2*. David Roas (ed.), Alberto Blecua y Guillermo Serés (dir.), 3. Lleida: Milenio.
- VILA CARNEIRO, Zaida (2006). «*La Galatea* en la tradición pastoril clásica: el concepto del amor». En Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 380-387.
- VIRGILIO (2020). *Bucólicas*. Vicente Cristóbal (trad.). Madrid: Cátedra.
- ZAMBRANO, María (1986). *El sueño creador*. Madrid: Turner.

ANEJO: TABLAS CON LA INFORMACIÓN SOBRE LAS PASTORAS DE LA GALATEA

Nombre	Galatea
Lugar de origen	Riberas del Tajo
Trama	Historia principal
Familia	Hija de Aurelio el venerable
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de sus cabellos, de sus ojos, de sus cejas, de su frente, de sus mejillas, de su boca, de su cuello, de su pecho y de sus manos
Aspectos de la personalidad	Virtuosa; honesta; con gracia; bondadosa; discreta; ingeniosa; de extremada voz; por no corresponderles, Elicio y Erastro dicen que el amor que sienten hacia ella consume sus vidas
Amistad	Florisa; Teolinda; Silveria; Rosaura; Maurisa
Amor	Amada de Elicio; amada de Erastro; matrimonio concertado con un pastor lusitano; pretende casarse con Elicio para desobedecer la orden paterna de matrimonio
Indumentaria	Vestida de serrana; alusiones a su cayado
Desenlace	Se especifica que la historia con Elicio y con el pastor lusitano tendrá lugar en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro I; libro II; libro III; libro IV; libro V; libro VI
Intervenciones	Libro I; libro IV; libro V; libro VI

Nombre	Florisa
Lugar de origen	Riberas del Tajo
Trama	Historial principal
Familia	No se conoce a sus familiares
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de sus mejillas
Aspectos de la personalidad	Extremada pericia en la disciplina musical; discreta; verdadera amiga.
Amistad	Galatea, Teolinda, Silveria, Rosaura
Amor	No protagoniza ningún caso de amor
Indumentaria	Alusiones a su cayado
Desenlace	No se especifica cómo será la continuación de su historia en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro I; libro II; libro III; libro IV; libro V; libro VI
Intervenciones	Libro I; libro II; libro IV; libro V

Nombre	Gelasia
Lugar de origen	Riberas del Tajo
Trama	Historia principal
Familia	No se conoce a sus familiares
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de sus cabellos y de su pecho
Aspectos de la personalidad	Reivindica su derecho a ser libre; por no corresponderle, Galercio dice que es ingrata y desamorada; por no corresponder a su hermano, Maurisa dice que es cruel; por no corresponderle, Lenio dice que es esquivia

Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades; las mujeres la juzgan por no corresponder a Galercio, especialmente Maurisa
Amor	Amada de Galercio; amada de Lenio
Indumentaria	Vestida de cazadora ninfa; alusión a su aljaba, a su arco y a las guirnaldas de su pelo
Desenlace	Se especifica que la continuación de su historia con Galercio y con Lenio tendrá lugar en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro IV; libro V; libro VI
Intervenciones	Libro VI

Nombre	Rosaura
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Episodio de Rosaura
Familia	Hija de Roselio, señor de la aldea donde viven Teolinda y Leonarda; mención a su tía, que la ayuda a huir a las riberas del Henares para buscar a Grisaldo
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura
Aspectos de la personalidad	Decidida y temeraria (dice a Grisaldo que o cumple su promesa de matrimonio o se quita la vida)
Amistad	Leonarda; Teolinda; Galatea; Florisa; Maurisa
Amor	Amada, enamorada y prometida de Grisaldo; amada de Artandro
Indumentaria	Es una dama que utiliza el disfraz de pastora para ir en busca de Grisaldo; alusión a su rebozo, con el que consigue ocultar su identidad
Desenlace	Raptada por Artandro y llevada a Aragón; se especifica que la continuación de su historia con Grisaldo y con Artandro tendrá lugar en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro IV; libro V; libro VI
Intervenciones	Libro IV

Nombre	Maurisa
Lugar de origen	Riberas del Tajo
Trama	Episodio de los gemelos
Familia	Hija de Briseno; hermana pequeña de los pastores gemelos Artidoro y Galercio
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura
Aspectos de la personalidad	Pastorcilla (quince años); mensajera; rechaza las joyas que Galatea le ofrece compartir por los servicios prestados a Grisaldo; juzga duramente a Gelasia por no corresponder a su hermano Galercio
Amistad	Galatea; Rosaura
Amor	Amada del viejo Arsindo
Indumentaria	Alusión a su zurrón y a su cayado
Desenlace	Se especifica que la continuación de su historia con Arsindo tendrá lugar en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro IV; libro V; libro VI

Intervenciones	Libro IV; libro V; libro VI
----------------	-----------------------------

Nombre	Leonida
Lugar de origen	Riberas del Betis
Trama	Episodio de Lisandro y Leonida
Familia	Mención a sus padres, quienes eran amigos de los padres de Silvia y enemigos de los padres de Lisandro; hermana de Crisalbo
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de sus ojos
Aspectos de la personalidad	Virtuosa (pese a querer corresponder a Lisandro desde el principio, lo rechaza y lo acusa de atentar contra su honestidad)
Amistad	Silvia
Amor	Amada y enamorada de Lisandro
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	Es asesinada por Crisalbo; mata a Crisalbo con la ayuda de Lisandro
Aparición	Libro I
Intervenciones	Libro I

Nombre	Silvia
Lugar de origen	Riberas del Betis
Trama	Episodio de Lisandro y Leonida
Familia	Mención a sus padres, quienes eran amigos de los padres de Leonida; pariente de Carino
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura
Aspectos de la personalidad	Verdadera amiga; piadosa; intercesora entre Leonida y Lisandro
Amistad	Leonida; Lisandro
Amor	Amada de Crisalbo
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	Queda destrozada tras enterarse de la muerte de Leonida, siendo quien revela a Crisalbo que ha matado por error a su propia hermana
Aparición	Libro I
Intervenciones	No interviene

Nombre	Teolinda
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Episodio de los gemelos
Familia	Mención a los padres y a una tía enferma; hermana mayor de Leonarda
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de su pecho; es idéntica a su hermana Leonarda
Aspectos de la personalidad	Discreta; de extremada voz
Amistad	Lidia; Galatea; Florisa; Rosaura

Amor	Amada y enamorada de Artidoro
Indumentaria	Alusiones a su rebozo, con el que consigue ocultar su identidad, y a su zurrón
Desenlace	Queda destrozada porque su hermana, gracias a varios artificios, consigue casarse con Artidoro; no se dice que exista una continuación de su historia en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro I; libro II; libro III; libro IV; libro V; libro VI
Intervenciones	Libro I; libro II; libro IV; libro VI

Nombre	Lidia
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Episodio de los gemelos
Aspecto físico	No se hacen alusiones a su aspecto físico
Aspectos de la personalidad	Desea que a Teolinda le vaya mal en el amor después de que esta se burle de que Eugenio no la corresponda
Amistad	Teolinda
Amor	Enamorada de Eugenio
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro I
Intervenciones	Libro I

Nombre	Leocadia
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Episodio de los gemelos
Familia	Hija del rabadán Lisalco
Aspecto físico	No se hacen alusiones a su aspecto físico
Aspectos de la personalidad	No se hacen alusiones a su personalidad
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Amada de Eugenio
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro I
Intervenciones	No interviene

Nombre	Leonarda
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Episodio de los gemelos
Familia	Mención a los padres y a una tía enferma; hermana menor de Teolinda
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; es idéntica a su hermana Teolinda
Aspectos de la personalidad	Por ocasionar la partida de Artidoro, Leonida dice que es cruda, turbadora y traidora; es una mujer de confianza según la tía de Rosaura; deshonesto (piensa en sí misma y no en el dolor que le puede provocar a su hermana al casarse con Artidoro)
Amistad	Licea; Rosaura

Amor	Enamorada de Galercio; se casa con Artidoro gracias a unos artificios
Indumentaria	Alusiones a su rebozo, con el que consigue ocultar su identidad
Desenlace	Se convierte en la mujer de Artidoro; no se dice que exista una continuación de su historia en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro I; libro II, libro IV; libro V; libro VI
Intervenciones	Libro II; libro IV

Nombre	Licea
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Episodio de los gemelos
Aspecto físico	No se hacen alusiones a su aspecto físico
Aspectos de la personalidad	No se hacen alusiones a su personalidad
Amistad	Leonarda
Amor	No protagoniza ningún caso de amor
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro II
Intervenciones	No interviene

Nombre	Tía de Teolinda y Leonarda
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Episodio de los gemelos
Familia	Sobrinas Teolinda y Leonarda; padres de las hermanas
Aspecto físico	No se hacen alusiones a su aspecto físico
Aspectos de la personalidad	Estado de salud delicado
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	No protagoniza ningún caso de amor
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro II
Intervenciones	No interviene

Nombre	Fili
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de su pecho
Aspectos de la personalidad	Dulce
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Amada de Tirsi
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro II

Intervenciones	No interviene
----------------	---------------

Nombre	Amarili
Lugar de origen	Riberas del Henares
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de su pecho
Aspectos de la personalidad	Honesta; por no corresponderle, Damón dice que es esquivada y dura
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Amada de Damón
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro II
Intervenciones	No interviene

Nombre	Listea
Lugar de origen	¿Riberas del Tajo?
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura
Aspectos de la personalidad	Cordura; donaire; gracia; valerosa; fuerte; con brío
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Amada de Orompo
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	Muerte temprana
Aparición	Libro III
Intervenciones	No interviene

Nombre	Eandra
Lugar de origen	¿Riberas del Tajo?
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura
Aspectos de la personalidad	Por los celos que le conduce a sentir, Ofenio dice que es un monstruo cruel y una rigurosa harpía
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Amada de Ofenio
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro III
Intervenciones	No interviene

Nombre	Claraura
Lugar de origen	¿Riberas del Tajo?
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de sus ojos

Aspectos de la personalidad	Discreta; por mantenerse ausente, Crisio dice que es mudable
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Amada de Crisio
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro III
Intervenciones	No interviene

Nombre	Arminda
Lugar de origen	¿Riberas del Tajo?
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura
Aspectos de la personalidad	Gracia; con valor
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Según los otros pastores, posible amada de Lauso
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro III
Intervenciones	No interviene

Nombre	Leandra
Lugar de origen	¿Riberas del Tajo?
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura
Aspectos de la personalidad	Gallarda; gracia; con valor
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades
Amor	Según los otros pastores, posible amada de Lauso
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	No se determina el final de su historia
Aparición	Libro III
Intervenciones	No interviene

Nombre	Silena
Lugar de origen	Dos teorías sobre su origen: 1) pastora forastera que Lauso conoció en su viaje por Asia y por Europa; 2) pastora de las riberas del Tajo, cuya identidad Lauso oculta bajo dicho nombre
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de sus ojos
Aspectos de la personalidad	Gracia; con valor
Amistad	No se menciona ninguna de sus posibles amistades

Amor	Amada de Lauso (le correspondió en el pasado, pero no en el presente)
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	Lauso se desenamora de ella por su desdén
Aparición	Libro III; libro IV; libro V
Intervenciones	No interviene

Nombre	Belisa
Lugar de origen	No se conoce su origen, pero se sabe que no pertenece a la aldea de Galatea, pues visita a su amiga Silveria y esta la acoge en su casa
Trama	Historia principal
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de sus ojos, de su frente y de su pecho
Aspectos de la personalidad	Discreta; gracia; con valor; por no corresponderle, Marsilio dice que es ingrata, implacable, cruel y zahareña
Amistad	Silveria
Amor	Amada de Marsilio; según los otros pastores, posible amada de Lauso
Indumentaria	No se describe su atavío
Desenlace	Se especifica que la continuación de su historia con Marsilio tendrá lugar en la segunda parte de la obra
Aparición	Libro III; libro VI
Intervenciones	Libro VI

Nombre	Silveria
Lugar de origen	Riberas del Tajo
Trama	Historia principal
Familia	Mención a sus padres, quienes prefieren que se case con Daranio por ser más rico que Mireno
Aspecto físico	Alusiones a su hermosura; descripción petrarquista de su cabello, de sus ojos y de su pecho
Aspectos de la personalidad	Por casarse con Daranio, Mireno dice que es implacable, mentirosa y mudable
Ropa	Descripción de su saya, cuerpos, camisa, gorguera, garbín, alcorque, zapatillas, corales y sortija
Amistad	Galatea; Florisa; Belisa
Amor	Prometida de Daranio; amada de Mireno
Desenlace	Se casa con Daranio; acoge a Belisa en su casa
Aparición	Libro II; libro III; Libro V; Libro VI
Intervenciones	No interviene