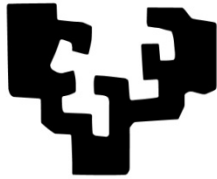


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS

**NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO:
LAS PECULIARIDADES DE LO PASTORIL EN
CERVANTES**

MALEN AGIRREZABALA FALAGAN

TUTORA: ISABEL MUGURUZA ROCA

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, ROMÁNICA Y TEORÍA DE
LA LITERATURA**

ÍNDICE:

0. Resumen	3
1. Introducción	3
2. La presencia de lo pastoril en los libros de caballerías	4
3. El nacimiento de la novela pastoril: <i>Los siete libros de la Diana</i> de Jorge de Montemayor	7
• Contexto histórico y bucolismo	7
• La concepción del amor en <i>la Diana</i>	8
• Estructura de la <i>Diana</i>	10
• Los personajes	10
4. Las peculiaridades de lo pastoril en Cervantes	11
4.1. <i>La Galatea</i> de Cervantes frente al modelo de la <i>Diana</i>	11
• Personajes	12
• Concepción del amor	14
• Relaciones estructurales y argumentales: el tratamiento de la violencia y de lo mágico	15
4.2. Las peculiaridades de lo pastoril en <i>el Quijote</i>	19
• Discurso a la Edad de Oro	20
• Episodio de Marcela y Grisóstomo	21
• La fingida Arcadia	22
• Devenir Quijótiz	23
5. Conclusión	25
6. Bibliografía citada	28

0. RESUMEN

El presente trabajo se propone realizar una aproximación a las peculiaridades o innovaciones que introduce Cervantes sobre el modelo canónico de la narrativa pastoril. Para extraer este modelo tenemos en cuenta principalmente *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor como obra fundacional del género, pero considerando también las aportaciones que hicieron a la configuración del canon bucólico los episodios pastoriles insertos en los libros de caballerías. Con estas referencias analizamos los textos de Cervantes que recogen de forma más clara el referente literario de la novela pastoril. Por ello, nos centramos, en primer lugar, en *La Galatea*, novela pastoril que recoge ya algunos elementos diferenciales que anuncian el estilo narrativo característico del autor, para pasar después a la revisión de los episodios del *Quijote* en los que consideramos que en mayor medida se reescribe o cuestiona la ficción pastoril: el episodio de los amores de Grisóstomo y Marcela, el de la fingida Arcadia y el de la pretendida conversión de don Quijote en el pastor Quijótiz, «último sueño» literario del héroe cervantino.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es estudiar el cultivo de la novela pastoril en la obra de Cervantes con el fin de acercarnos a la posible «poética bucólica» del autor del *Quijote*. Se tratará, por tanto, de observar las peculiaridades o divergencias que muestra lo pastoril en Cervantes con respecto a los planteamientos «canónicos» del género, entendiendo por tales los que se deducen del modelo ofrecido por *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor en cuanto obra fundacional de esta modalidad literaria en la Península Ibérica.

Dadas las limitaciones de este trabajo, nos centraremos solo en las dos obras de Cervantes que hemos considerado que pueden darnos una imagen más amplia de la «experiencia pastoril» del escritor, en la medida en que nos ofrecen posiciones y planteamientos distintos con respecto al género iniciado por Montemayor. Estas obras son, naturalmente, *La Galatea*, libro con el que Cervantes inicia su carrera literaria y que, en consecuencia, nos ofrece sus posiciones iniciales respecto al género, y el *Quijote*, del que analizaremos algunos de sus principales episodios o momentos pastoriles, en los que ya se advierte una cierta problematización del modelo bucólico. No obstante, tendremos

también en cuenta para la conclusión «El coloquio de los perros», la última de las *Novelas ejemplares*, obra que, no siendo propiamente un relato pastoril, ofrece, sin embargo, una clave para la lectura de lo bucólico en Cervantes.

Para llevar a cabo este objetivo, comenzaremos por contextualizar la novela pastoril dentro de las ficciones narrativas del siglo XVI, recorriendo los inicios del género ligados a los libros de caballerías, donde se encuentran unas primeras narraciones bucólicas, consideradas como precedentes del género. Esto nos dará pie a profundizar después en los rasgos canónicos del género, tanto formales como temáticos (en especial su concepción Neoplatónica del amor) a partir de la obra fundacional, *La Diana* de Montemayor, cuya publicación en 1559 es considerada como el inicio efectivo de la llamada novela pastoril.

Contextualizado el género y establecidos sus patrones iniciales, entraremos en el análisis de las obras de Cervantes antes citadas. Comenzaremos con el estudio de *La Galatea*, tratando de desentrañar las innovaciones que introdujo su autor en un género que para entonces (1585) estaba ya consolidado. A pesar de respetar la mayor parte de las convenciones establecidas, en particular las que se refieren a los aspectos más formales, como la estructura, la prosimetría o la introducción de otras historias, jugando con los distintos planos diegéticos, sus innovaciones están marcadas por su peculiar visión relativista, que anticipa ya las actitudes dialécticas y antidogmáticas que la crítica moderna considera características del *Quijote*. De este, por las limitaciones de espacio, tan solo abordaremos el análisis de los pasajes en que el elemento pastoril tiene más fuerza: «El discurso de la Edad de Oro», el episodio de «Marcela y Grisóstomo», «La Fingida Arcadia» y derivado de este el de la conversión de don Quijote en pastor, episodios todos en los que se va viendo la visión relativista de Cervantes con respecto al género pastoril, que alcanzará su punto más marcado en «El Coloquio de los perros», relato en el que el autor pone en cuestión todo el idealismo bucólico de los libros de pastores.

2. LA PRESENCIA DE LO PASTORIL EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Si bien existe la opinión, según Martín Romero, (2009: 564) de que la segunda mitad del siglo XVI trajo consigo un cambio de gustos que desechaba los libros de caballerías para abrazar la bucólica pastoril, estos aún contaban con un público fiel después de la aparición del género creado por Montemayor. En palabras de Martín

Romero, «El bucolismo y lo caballeresco estructuran los dos espacios imaginarios más recurrentes en el siglo XVI» (2009: 566).

Sin embargo, no es Montemayor el principal causante de la coexistencia caballero-pastor, pues este tan solo reforzó una variación, cuyo artífice principal fue Feliciano de Silva. A él, como recuerda Avalle-Arce (1974: 38), «le cupo el mérito de convertir al pastor, por primera vez de forma significativa, en personaje novelesco, lo que le ha valido para ser considerado precursor indiscutible de la narrativa pastoril del Renacimiento». Aunque el despertar de la bucólica se había hecho ya presente en la lírica o en las églogas dramáticas de Juan del Encina, habrá que esperar a la llegada de Federico de Silva con su *Amadís de Grecia*, el noveno libro de la saga de los *Amadíses* (1530), para asistir a la transformación del regusto bucólico -presente ya en la obra de su predecesor Rodríguez de Montalvo- en una importante inserción de elementos que posteriormente serán atribuidos a la novela pastoril:

Los elementos que formarán el cuadro pastoril se ofrecen organizados, constituidos en una entidad novelesca que tiene poder suficiente para que más adelante Montemayor los aísle en un género de libros independiente de los motivos caballerescos que todavía dominan en Silva (Avallé-Arce, 1974: 38).

Mediante la historia de amor de Dariniel y Silvia, De Silva muestra la capacidad de adaptación del pastor a una estructura narrativa, al situar el episodio en un entorno natural idealizado que introduce, tímidamente, el lamento pastoril.

Satisfecho con la experiencia, Feliciano de Silva intensificó el bucolismo en su siguiente obra caballeresca, *Las cuatro partes de Don Florisel de Niquea*, publicadas entre 1532 y 1552, reafirmando así la coexistencia de ambos géneros y abriendo el camino al nuevo modelo narrativo que, de la mano de Jorge de Montemayor, enlazaría la figura del pastor con el análisis sentimental en la llamada novela pastoril. La influencia del mirobrigense marcó gran parte de la producción caballeresca posterior dado que, según Martín Romero (2009: 566), «cinco de los ocho libros de caballerías originales impresos en el reinado de Felipe II acogieron en sus páginas elementos bucólicos». Se refiere a *Olivante de Laura* (1564), *Febo el Troyano* (1576), la *Segunda Parte de Espejo de Príncipes y caballeros* (1580), *Rosián de Castilla* (1586) y la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1587).

A pesar de que el elemento bucólico no se manifiesta de la misma forma en los cinco libros mencionados, encontramos en ellos una serie de tópicos básicos que pueden ayudarnos a configurar el modelo de la narrativa pastoril.

En estos cinco libros aparecen ya elementos como el *locus amoenus* y el t3pico de la falsa soledad, que propiciar3 el encuentro de dos o m3s personajes. 3ntimamente unido a este 3ltimo, se encuentran otros t3picos como «el lamento pastoril», presente en los cinco libros mencionados, como recoge Mart3n Romero (2009: 605). Adem3s, el lamento pastoril da entrada en estos libros a uno de los temas principales de la novela pastoril, el amor neoplat3nico, claro ejemplo del cual ser3a el personaje de Silvano en el *Olivante* (Muguruza, 1995: 210). Como advierte Jimena Gamba, el amor neoplat3nico produce una sublimaci3n de toda la sensualidad corporal, llegando a hacer de la belleza f3sica de la amada un reflejo de lo divino en los casos m3s platonizantes. Aunque esta idea neoplat3nica del amor es la que prevalece en los episodios pastoriles de los libros de caballer3as, algunos de ellos no desechan a3n la lujuria propia del medievalizante amor cort3s, como ocurre en la *Tercera Parte de Espejo de pr3ncipes y caballeros* (Mart3n Romero, 2009: 599).

Mart3n Romero (2009: 605) habla tambi3n de una serie de «motivos pastoriles» presentes en los libros de caballer3as, cuyo esquema nos parece interesante recoger aqu3, en la medida en que ayudan a configurar el canon pastoril.

1. Pastor(a) que en realidad es noble.
2. La transformaci3n del caballero en pastor
 - 2.1. Por amada pastora,
 - 2.2. Por amada noble.
3. Debates
 - 3.1. Sobre el amor.
 - 3.2. Debate sobre la mujer.
4. Aparici3n de un pastor desamorado.

Como veremos, se trata de motivos que ser3n caracter3sticos de toda la narrativa pastoril en mayor o menor grado, y algunos, como el del pastor desamorado, de especial presencia en la buc3lica cervantina.¹

Cabe se3alar finalmente que la introducci3n del ambiente pastoril en los libros de caballer3as supuso, adem3s de una reorganizaci3n de los elementos t3picamente caballerescos, una importante y necesaria renovaci3n del atrofiado esquema de la producci3n caballesc3.

¹ Seg3n Mart3n Romero (2009: 587), la figura del «desamorado», frecuente en los libros de caballer3as y de pastores, supone «un contrapunto al idealizado mundo sentimental que representan los otros pastores y el propio caballero [...]. De esta manera, el personaje contrario al amor pone en tela de juicio los conceptos amorosos expresados en los poemas, [...] pone en duda los conceptos neoplat3nicos expresados». Remito al estudio de Mart3n Romero para la demostraci3n y ejemplificaci3n de estos motivos en los diversos textos caballerescos.

3. EL NACIMIENTO DE LA NOVELA PASTORIL: *LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA* DE JORGE DE MONTEMAYOR

- **Contexto histórico y bucolismo**

El contexto en el que surge la novela pastoril está relacionado con la importancia que adquiere el bucolismo en el siglo XVI. En este sentido, lo pastoril va ligado a una actitud inherente al ser humano basada en el contraste entre lo real mundano y lo ideal deseado. En el Renacimiento, y en particular en los ambientes cortesanos, tuvo lugar una clara atracción por el bucolismo, no solo como divertimento, sino también con implicaciones ideológicas, según nos muestra Asunción Rallo (1993: 24). Así, alude Rallo a la corriente humanista de desprecio del mundo, que, retomando un tema ya tratado por Petrarca (*Liber de vita solitaria*), había llegado a la poesía cortesana, perdiendo en el trayecto hacia el Renacimiento su carácter nostálgico y convirtiéndose en algo esperanzador y agradable: «Despreciar el mundo implica, en la recuperación de los clásicos y en la consideración del ser humano como ser perfecto, crear otro espacio, idílico, que proyecta al cortesano no tanto hacia una huida, como hacia un encuentro de sí mismo en otro contexto» (Rallo, 1993: 28).

Además, las interrelaciones del bucolismo con el ámbito cortesano son evidentes. En la corte de Carlos V, lo pastoril se reflejaba ya en la lírica de los poetas y en representaciones dramáticas, tanto profanas como religiosas. *La Diana* inaugura una nueva forma literaria en este bucolismo ya existente, y, para Menéndez Pelayo (1961: 269), hay que leerla como una *pastorale de cour* «que nos hace entrever el mundo elegante del Renacimiento y nos transporta en la imaginación a sus fiestas y saraos, a sus competencias de amor y celos». Esta interrelación tiene varias dimensiones, de las que una de las más evidentes es la lectura en clave. La novela pastoril transmitiría así a los lectores cortesanos unas alusiones a sucesos reales, a relaciones amorosas entre personas conocidas o a fiestas, pero dándoles un significado mítico. En segundo lugar, la pastoril resulta modelo de conducta al ejemplificar distintas relaciones amorosas, pero en su dimensión ideal, lo que hace que la visión neoplatónica aparezca «como contrapunto y meta referencial» (Rallo, 1993: 31). Y, en la misma línea, puede entenderse como un manual de elegancia, dado que ofrece fórmulas de comportamiento y de conversación.

Así, cuando Montemayor publicó *Los siete libros de La Diana* en 1559, estaba inaugurando un nuevo modo literario del bucolismo, propio para la vida de corte de la

segunda mitad del siglo XVI, y su éxito fue inmediato. En treinta años aparecieron más de veinte ediciones y tuvo continuadores e imitadores desde 1564.

- **La concepción del amor en *La Diana***

El bucolismo se había considerado durante siglos un marco idóneo para la expresión amorosa. La nueva forma propuesta por Sannazaro en su *Arcadia*, que introduce la prosa junto al verso en la fórmula llamada *prosimetrum*, permitía crear un mosaico en el que tuviera cabida toda la casuística amorosa al reunir en un mismo escenario personajes que encarnan modos distintos de amar. *La Diana* recoge varios casos que representan distintos problemas, siempre bajo dos premisas fundamentales, que son la fidelidad y la castidad, tal y como se recoge en la entrada del palacio de Felicia. Tomando como eje tanto el neoplatonismo como formulaciones más tradicionales (romancescas o cancioneriles), se van entretrejiendo los análisis psicosegmentales de los personajes. La idea de que el amor no es algo elegido, que es una condena del destino contra la que el ser humano nada puede hacer está presente en esta concepción del amor. Wardropper explica que «el amor nace en el hombre sin que este lo haya procurado, conduciéndolo a los celos, la melancolía y la infelicidad» (1951: 134-136); lo lleva a perder su voluntad y a quedar atrapado sin poder dejar de amar. Avalor-Arce (1974: 91), en esta misma línea, apunta que ante esa paralización de la voluntad, la única forma de resolver los problemas amorosos es acudir a algo externo y sobrenatural, como es el caso del agua mágica, en el libro V de *La Diana*, y otros remedios de la sabia Felicia. Desaparece así el dolor de Sireno por el abandono de Diana, aunque para Silvano eso es poco beneficio: «Porque me parece que estar un hombre sin querer y ser querido es el más enfadoso estado que puede ser en la vida» (*Diana*, 321).²

Con estas palabras, Silvano pone de manifiesto un concepto que está basado en los postulados de León Hebreo, la dimensión ennoblecedora del sufrimiento, entendido como una experiencia singular de perfeccionamiento interior. La consecuencia de esto, apuntada por Parker (1986: 130), es que: «La realización del amor no es por ello deseable, puesto que daría fin al sufrimiento exquisito y ennoblecedor del suspense». Sin embargo, en Montemayor, los procesos amorosos vividos por los pastores van a desembocar en un final feliz matrimonial, salvo para Diana y Sireno—por el estado de casada de la primera—

² Todas las citas de esta obra proceden de la edición de Asunción Rallo, Jorge de Montemayor (1993).

pero, ciertamente, todo el sufrimiento previo ha actuado como una vía de purificación que les ha hecho merecedores de esa recompensa; para Montemayor, desde su neoplatonismo cristiano, la felicidad está vinculada a la consecución del matrimonio.

Montemayor también da una gran importancia a la belleza y a la idea neoplatónica de que esta engendra amor. Por eso, todas las mujeres de la obra son extremadamente hermosas. Su hermosura externa es signo de virtud interna. La capacidad de la belleza para generar amor llega, incluso, a provocar atracción entre personas del mismo sexo: Selvagia/Ysmenia, Filesmena/Celia, pero estas no son más que manifestaciones neoplatónicas, porque el amor lo que une son las almas y el sexo carece de importancia; se plantea como un sentimiento exclusivamente espiritual» (Wardropper, 1951: 38-39). Para lograrlo, las pasiones deben estar subordinadas a la razón, pero la dificultad de esta tarea queda plasmada en la pregunta que Sireno hace a Felicia: «Si el verdadero amor nace de la razón [...] ¿cuál es la causa porque no hay cosa más desenfrenada en el mundo ni que menos se deje gobernar por ella? » (*Diana*, 1993: 284). Parker habla de la existencia de dos tipos de amor en el ámbito de la novela pastoril, y menciona el papel que, en ellos, a su juicio, desempeña la razón:

La primera (*La Diana* de Montemayor) se basa en Leone Ebreo, pero más aún en la tradición anterior. Distingue dos tipos de amor: el «buen amor» y el «falso amor». El primero es una variante de la razón, aunque no está sujeto a ella, procura la unión espiritual con el ser amado; el segundo surge del apetito de los instintos y busca la satisfacción física. En ambos casos, la naturaleza del sentimiento resultante es igualmente apasionada y trasciende el control de la razón del amante. (Parker, 1986: 130)

Los salvajes que atacan a las tres ninfas, mostrando su lascivia y su ferocidad, son un ejemplo del «mal amor». Las flechas de Felismena que matan a los salvajes simbolizan el rechazo de ese «falso amor» ajeno al control de la razón. En el otro extremo, el del «buen amor», se podrían encuadrar las palabras de Sireno cuando recuerda ante Sylvano su relación con Diana, donde, más allá de León Hebreo, manifiesta prescindir ya no solo de la relación física y carnal, sino, incluso, del deseo:

Pues nunca yo vea el remedio de mi mal, si de Diana esperé, ni deseé cosa que contra su honra fuese. Y si por la imaginación me pasaba, era tanta su hermosura, su valor, su honestidad y la limpieza del amor que me tenía, que me quitaban del pensamiento cualquier cosa que en daño de su bondad imaginase. (*Diana*, 121)

- **Estructura de *La Diana***

La Diana empieza *in medias res* y además del *prosimetrum* usa la técnica del relato interpolado mediante el procedimiento del encuentro y recuerdo (ante Sireno y Sylvano aparecen sucesivamente Selvagia, Filesmena y Belisa planteando diferentes problemas amorosos), como sucederá en *La Galatea* de Cervantes; y al igual que en aquella, los relatos de las pastoras tendrán también un carácter misceláneo estableciendo un contraste con el marco pastoril. La fórmula del viaje es la que da unidad a personajes y situaciones. Como señala Rallo (1993: 81), «la utilización de un viaje como hilo conductor general, en el que se van sumando personajes que traen sus propios relatos, tenía un valioso antecedente en la novela griega, con posibilidad también de una interpretación metafórica», interpretación que, en este caso, sería la de una purgación de amor. Por ello el viaje tiene como destino el palacio de Felicia, en el libro IV, donde convergen y encuentran solución (mágica) los problemas amorosos planteados en los tres primeros libros. En total, todo transcurre en seis jornadas, que tienen lugar en ese eterno estío del mito pastoril. De cualquier modo, en opinión de Avalor-Arce (1996: X), el principio y el final es lo menos importante en una novela pastoril; de ahí que sostenga que «las novelas pastoriles son fracasos estructurales, si bien pretenden ser triunfos ideológicos. No importa el principio ni el final, solo la parte media donde se analiza la idea del amor».

- **Los personajes**

Aunque los personajes de *La Diana* y en general de las novelas pastoriles, son, ante todo, soportes o encarnación de una determinada problemática amorosa, por lo que cabría considerarlos meros arquetipos, sin embargo, el hecho de que tengan que desentrañar y participar a los demás sus vivencias los lleva a alcanzar cierta dimensión psicológica. Rallo (1993: 66) está de acuerdo con esta consideración y discrepa de quienes, como Montero (1996: LIX), achacan a los personajes pastoriles un grave déficit en su capacidad de autoconocimiento, aunque ambos sostienen que lo esencial es la posición amorosa que cada uno representa; lo que interesa a Montemayor es buscar el contraste entre las distintas posturas de los personajes para poder mostrar sus diferentes posturas ante el amor, como ocurre también en *La Galatea*.

En lo que sí parece existir unanimidad entre los críticos es en el importante papel que desempeñan los personajes femeninos, que son, además, los que asumen la función de narradoras. Salvo Sireno y Sylvano, el resto de personajes masculinos serían los mencionados por las distintas pastoras a lo largo de sus relatos; es decir, pertenecen al

plano metadieético³ y participan en el relato en la medida en que son ellas quienes narrativamente los crean.

4. LAS PECULIARIDADES DE LO PASTORIL EN CERVANTES

4.1. LA GALATEA DE CERVANTES FRENTE AL MODELO DE LA DIANA

Cervantes publica su primera novela, *La Galatea*, en 1585, veintisiete años después de que viera la luz *La Diana* de Montemayor. Tras su publicación, surgieron varias continuaciones, en las que cada autor plasmó su particular concepción amorosa. *La Diana* de Alonso Pérez, publicada en 1564, muestra una visión escolástica del amor en la que este era considerado como una enfermedad, mientras que la de Gil Polo, también de 1564, demuestra, en palabras de Parker (1986:130), «que los amantes, al rendirse ante la pasión, son los responsables de su propio sufrimiento», saliéndose también de la concepción del amor expuesta por Montemayor. Así pues, para cuando aparece *La Galatea*, el género está ya bastante consolidado y presenta sus propias variantes respecto al modelo inicial. Cervantes, por su parte, va a seguir muchas de las convenciones de la pastoril, pero su alejamiento de los modelos ortodoxos ha sido reconocido por la mayor parte de la crítica:

En general, la crítica ha visto los encuentros cervantinos con la modalidad pastoril más bien como desencuentros. Para un buen número de lectores, el escritor novicio demostraría en 1585 con la *Galatea* que no sabe o no quiere ajustarse al estrecho decoro bucólico, contraviniendo sus leyes temáticas (limitación al espacio bucólico y a personajes pastores, exclusión de pasiones extremas, violencia y muerte, aconsejadas por Fernando de Herrera). (Malcolm: 2004,56-57).

Para Avalle-Arce (1996: XVIII-XIX), además, las innovaciones que Cervantes introduce sobre el modelo pastoril eran conscientes y deliberadas: «sabía muy bien todo lo anti-pastoril que era su pastoril». A lo largo de este apartado, trataremos de ver las correspondencias y las desviaciones de *La Galatea* respecto al modelo del género representado por *La Diana*, centrándonos en tres aspectos: Los personajes, la concepción del amor y las relaciones estructurales: el tratamiento de la violencia y de lo mágico. Ya desde el prólogo, se aprecian las primeras diferencias. Si bien Montemayor aludía en su prólogo al disfraz pastoril para advertir que tras él se escondían «casos que verdaderamente han sucedido». (*Diana*, 108), Cervantes alude también al disfraz, pero

³ Seguimos aquí la terminología narratológica propuesta por Genette (1989: 284).

deslizando al mismo tiempo la problemática sobre la falsedad de los idealizados pastores literarios frente a los pastores «reales»:

[...] y así no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que *pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza*. Mas advirtiéndolo, como en el discurso de la obra alguna vez se hace, que muchos de *los disfrazados pastores della lo eran solo en el hábito*, queda llana esta objeción (*Galatea*, 16).⁴

- **Personajes**

La primera correspondencia entre *La Galatea* y la obra de Montemayor se observa ya en el título de ambas y en el hecho de que ni Diana ni Galatea, a pesar de dar título a la obra correspondiente, son sus verdaderas protagonistas, ni su peso narrativo es superior al de otros personajes. Cada una de ellas es también admirada y amada por dos pastores dando lugar a sendos y similares triángulos amorosos: el de Diana, Sireno y Silvano, por un lado, y el de Galatea, Elicio y Erastro, por el otro.

Por otra parte, la belleza de la «sin par Galatea» (Cervantes tiende a ponderar la belleza femenina con esta expresión, como lo hará en el *Quijote* con Dulcinea) es la que corresponde al canon petrarquista: «Los cabellos que el oro oscurecía, dos hileras estremadas de perlas entre granas, la blanca nieve y colorada rosas» (*Galatea*, 30), son lugares comunes con los que ensalzarán a Galatea, Elicio y Erastro. Como en *La Diana*, los dos pastores enamorados son sabedores de que no hay reciprocidad por parte de la pastora amada, (aunque es más complaciente con Elicio, como lo fuera Diana con Sireno, cuyo amor era mutuo). Asimismo, en los dos triángulos, el que el objeto amoroso sea el mismo para los dos hombres no es obstáculo para la amistad entre ellos.

El tema del matrimonio impuesto por voluntad paterna, ligado al de la malmaridada, que en *La Diana* afecta a la protagonista, aparece también en *La Galatea*, pero ligado a otro triángulo amoroso, el formado por Silveria, Daranio y Mireno, donde Daranio es el elegido por los padres de ella por disponer de más hacienda que Mireno. Este mismo conflicto, resuelto de otra manera, aparece en «Las bodas de Camacho» de el *Quijote* (*Quijote*, 697-714). Galatea, hacia el final de la obra, también corre el riesgo de ser casada por su padre con un pastor lusitano, por lo que solicita la ayuda de Elicio. El final de la obra deja esta y otras historias sin concluir, por lo que Cervantes, como

⁴ Vemos aquí cómo ya en *Galatea* juega Cervantes con el conflicto literatura/realidad, que será central en la configuración del *Quijote*, ligado al problema de la verosimilitud, como ha demostrado Riley (1989: 278 y ss.)

Montemayor, también anunció su intención de escribir una segunda parte. En este dejar inconclusa la suerte amorosa de Galatea, podemos ver, como sugiere Forcione, un indicio del apartamiento de Cervantes de los modelos pastoriles precedentes:

Me atrevo a sugerir que *La Galatea*, en su no acabamiento, revela el fracaso de Cervantes en su doble empeño: encontrar una voz para su heroína y conseguir una narración de plenitud amorosa. A pesar del éxito y del prestigio de sus modelos, es obvio que Cervantes era incapaz de recurrir a los arbitrarios artificios narrativos de conclusión de Montemayor y Gil Polo, y es posible que los haya considerado como evasiones frente al misterio central del amor-la reunión de un hombre y una mujer reales, de carne y hueso- en las complejas circunstancias de la vida real. (Forcione, 1988:1014)

Forcione menciona aquí la que va a ser una de las claves de la novela de Cervantes: su tendencia a que aflore dentro del espacio mítico y literario impuesto por las convenciones del género, el personaje real, humano. En el caso de Galatea, esta transmite la sensación de que transita por las riberas del Tajo casi como una espectadora; lleva a sus ovejas a pastar, escucha y acoge a Teolinda, cuando esta cuenta sus problemas amorosos, pero no participa en los debates sobre el amor. Sin embargo, ante los reclamos amorosos de Elicio y Erastro es tajante:

–Testimonio me levantas –replicó Galatea– en decir que yo, sin armas, pues a mujeres no son concedidas, haya herido a nadie.
– ¡Ay, discreta Galatea –dijo Elicio–, ¡cómo te burlas con lo que de mi alma sientes, a la cual invisiblemente has llagado, y no con otras armas que con las de tu hermosura! Y no me quejo yo tanto del daño que me has hecho, como de que le tengas en poco.
–En menos me tendría yo –respondió Galatea– si en más le tuviese. (*Galatea*, 53)

En opinión de Forcione (1988: 1018), es como si Galatea con sus palabras se negara a ser cómplice de las reglas del mundo literario, a ser encerrada en la retórica petrarquista de la idolización, en la retórica de una pastoral amatoria que es, un mundo de sueños masculino, donde «se cumple el eterno deseo varonil de amar a las pastoras como si fueran duquesas y a las duquesas como si fueran pastoras». Galatea, como después lo será Marcela, es como una objetora de los conceptos amorosos neoplatónicos, y, aunque Cervantes no atina a dar una total consistencia al personaje, como argumenta Forcione, está en el camino al alejarse de los modelos femeninos de las convenciones pastoriles:

Es claro que Cervantes todavía no tiene plena conciencia de las posibilidades de una heroína amorosa del tipo representado por la María de Erasmo, con su insistencia en el respeto de sí misma, la independencia, la lucidez, la moderación [...] y el lazo sentimental del matrimonio cristiano. El suave distanciamiento de Galatea, quien tiene algo de la desamorada convencional y de la secuaz de Diana de la pastoral amatoria, podría ser un rasgo que apuntara tanto hacia la feroz y destructiva Marcela del *Quijote* como hacia la Gitanilla. (Forcione, 1988: 1019).

- **Concepción del amor**

En el libro IV de *La Galatea*, a través de los debates que se establecen entre algunos personajes, Cervantes «abarca todas las ideas que se mantenían sobre el amor en el siglo XVI» (Parker, 1986: 138), hecho que lo diferencia de las anteriores novelas pastoriles. El debate entre Lenio, el pastor en un comienzo desamorado, y Tirsi, es, para Parker, el debate central de la obra. Lenio, basándose en el discurso de Bembo en los *Asolani*, (Forcione, 1988: 1020) habla de la naturaleza destructiva del amor sensual que lleva al enamorado a los conocidos infiernos de la tradición amorosa medieval, de donde ni siquiera la luz de la razón podrá sacarlo. Tirsi, en cambio, rechaza las diatribas de Lenio y muestra una visión mucho más positiva del amor. Él mismo no sufre cuando su amada Fili está ausente, porque su enamoramiento, como dice Gamba Corradine (2015: 124-125), se ha producido del modo adecuado. Así, en el debate con Lenio:

Tirsi amplía su perspectiva sobre el amor hacia casuísticas diversas e, incluso, hacia la legitimidad de la satisfacción sexual en ciertos contextos: en su discurso parte de la diferenciación entre deseo y amor (popularísima en tratados) y pasa, posteriormente, a reproducir la partición que había formulado León Hebreo en sus *Diálogos de amor* entre amor honesto, útil y deleitable. (Gamba Corradine, 2015: 126)

Abundando en esta misma idea, afirma Parker que, con la llegada del Renacimiento, hasta el amor sexual quedaba legitimado si era purificado por el neoplatonismo, y añade:

Cervantes fue un heredero del optimismo del humanismo renacentista. Creía sinceramente en la eficacia de los dos remedios para la pasión desordenada, a saber, el matrimonio y la razón, y en que, por consiguiente, no se debe rechazar el bien por temor de abusar de él; no se debe restringir o destruir la libertad con el objeto de prevenir el mal que pueda causar. (Parker, 1986: 139).

En el tema del amor, por lo tanto, como en otros aspectos, Cervantes «ha empezado a despertar del sueño dogmático del neoplatonismo» (Chevalier, 2005: 1027). Cuando se plantea cuál de los pastores de *La Galatea* recogería las opiniones del escritor, Montero menciona a Lauso cuando después de haber vivido toda clase de adversidades derivadas de su condición de enamorado: Reaparece en el espacio de la arcadia cervantina y, a la voz de «ya tengo nuevo ser, ya tengo vida», ofrece la gran lección aprendida en la academia del deseo: la de la libertad «puesta encima del sentimiento amoroso» (Arredondo, 1987: 351).

- **Relaciones estructurales y argumentales: el tratamiento de la violencia y de lo mágico**

Con respecto a la estructura, también existen paralelismos y diferencias con los modelos anteriores. Al igual que *La Diana*, *La Galatea* comienza *in medias res*, pero, a diferencia de la primera, tiene un comienzo más abrupto⁵, ya que Cervantes da una «impronta poética *ab initio* a su relato», en palabras de Montero (1996: 22), arrancando con unas octavas reales en boca del pastor Elicio.

Por otra parte, si en *La Diana* el viaje al palacio de Felicia contribuirá a estructurar el relato, en *La Galatea* el acontecimiento que reunirá a todo el colectivo de pastores –y de cortesanos– serán las bodas de Daranio y Silveria. Pero tanto en una obra como en la otra, los pastores deambularán continuamente, de acuerdo con el esquema de *la peregrinatio*, cuando al mismo tiempo que caminan van narrando lo acontecido, haciendo del espacio, según Aurora Egido (1994: 456), un «laberinto del amor» por el que vagan los enamorados.

Otra convención del género que aparece en ambos libros son las narraciones intercaladas, puestas en boca de los propios pastores, y a través de las cuales entra en la obra buena parte de su materia narrativa; pero en este aspecto también Cervantes introducirá sus peculiaridades. Así, mientras que todas las historias intercaladas de *La Diana* son narradas por personajes femeninos, en *La Galatea*, como señala Rey Hazas (2013: 190), habrá dos tipos de relatos, los narrados por mujeres, que recibirán el nombre de *episodios*, y los narrados por hombres, las *novelle*. Esa diferencia de designación entre los relatos estriba en que los llamados episodios, el de Teolinda y el de Rosaura, «resultan más cercanos a la acción medular de la obra, [...] representan fragmentos de aquella y no están acabadas», mientras que las dos *novelle* están acabadas y son historias ajenas a lo pastoril cuya «función es ampliar el ámbito bucólico hasta el máximo límite de la realidad», siendo la de Lisandro una *novella* al estilo italiano y bizantina la de Silerio y Timbrio. (Rey Hazas, 2013: 190).

⁵ Este comienzo marca ya una diferencia con *La Diana*, donde, desde un principio, se trazan unas, digamos, coordenadas del espacio donde los hechos van a tener lugar.: «Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien Amor, la fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella [...] Pues llegando el pastor a los verdes y deleitosos prados que el río Ezla [...] (*Diana*, 109) .

La primera *novella* es la relatada por Lisandro después de haber asesinado a Carino, donde trata de explicar las razones de su crimen, pero donde también encontraremos la impronta del novelar cervantino. Es la historia de los amores imposibles de Leonida y Lisandro, por las malas ardides del «traidor» Carino y «del cruel» Crisalvo, que está tomada de Bandello, como la de Felismena de *La Diana*, de la misma forma que Vandalia será el lugar donde nacieron tanto este personaje de *La Diana* como los mencionados Lisandro y Leonida de *La Galatea*. Sin embargo, el asesinato de Carino, que significa «la entrada de Tánatos en el espacio de Eros» (Montero, 1996: XXV), lleva a Avalle-Arce a hacer unas consideraciones interesantes:

Cervantes introduce la muerte en la Arcadia. Esto solo puede aparecer donde hay vida y su presencia en la Arcadia cervantina indica su voluntad de crear pastores vivos, de carne y hueso, no las perfecciones intocables que pueblan *La Diana* de Montemayor, que es una teoría, una abstracción de la belleza. (Avalle-Arce, 1996: XIX)

Avalle-Arce parece olvidar que la violencia no está ausente de la pastoril, como se ve en la muerte de los salvajes que atacan a las ninfas en *La Diana*, a manos de Felismena. Sin embargo, coincidimos con él en su observación de que los personajes de la arcadia cervantina parecen más de carne y hueso y en que hay una gran diferencia entre el impacto del episodio de *La Diana* y el del asesinato de Carino. El primero aparece como algo perteneciente al espacio mítico de la novela, con personajes ajenos a la realidad, mientras que el de *La Galatea*, anclado en la realidad, es más verosímil. Avalle-Arce habla de que la acción violenta de Lisandro supone la «irrupción brutal del mundo histórico» en la Arcadia, en el no-tiempo de la novela pastoril, algo que no ocurre en *La Diana* (Avalle-Arce, 1996: XX).

Alusiones a la violencia de carácter sexual aparecen también en la otra *novella* insertada en *La Galatea*, la de Timbrio y Silerio, dos caballeros jerezanos que viven aventuras propias de una novela bizantina. El eremita Silerio narra los hechos que le han llevado a perder a su amigo Timbrio y a Nísida, amada por ambos, pero a la que Silerio había renunciado en señal de amistad, y alude a los desmanes llevados a cabo por los turcos, que serían el correlato de los salvajes de *La Diana*, pero aquí sustituidos por los piratas turcos y berberiscos de la realidad histórica de la época:

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

En esta *novella* también se da el recurso habitual de la novela griega de la «falsa muerte», en este caso la de Nísida. Es una situación similar a lo que ocurre con Belinda, Arsileo y Arsenio en los libros II y III de *La Diana*, y que en *La Galatea* vertebrará los libros del II al VI.

Por otra parte, Ruth El Saffar (1984: 23-24) ve una relación especular entre los protagonistas de las historias intercaladas y los habitantes de la ribera del Tajo, una especie de simetría con la que Cervantes muestra que está utilizando sus historias para algo más que para romper el estatismo inherente al relato pastoril. Así, en la primera *novella* se da un paralelismo entre Lisandro y Elicio que pone en cuestión la supuestamente idílica relación de amistad de Elicio y Erastro y sugiere su falsedad. En la historia de Silerio y Timbrio, se percibe también un paralelismo entre Silerio y Erastro: ambos están dispuestos al olvido de sí mismos, a retirarse, por el bien de sus respectivos amigos, Timbrio y Elicio. Con este paralelismo, Cervantes pretende también ampliar la mirada y mostrar qué hay detrás de esa generosa renuncia.

De los llamados *episodios*, destaca el de las cuasi-gemelas Teolinda y Leonarda, con los dolorosos equívocos (un amor malogrado) a que dará lugar el tener una apariencia física similar, tema que se duplica en la pareja compuesta por Artidoro, el enamorado de Teolinda, y su hermano gemelo, Galercio, de idéntica fisonomía. Es tema recurrente en la literatura de la época, que se da también en la pareja Selvagia/Ysmenia de la *Diana*, pero su uso en *La Galatea* es explicado por Montero en relación con la característica preocupación de Cervantes por la verosimilitud:

Es la manera que ha encontrado Cervantes, cohibido por su afán constante de verosimilitud, para integrar lo maravilloso en su obra, sin tener que acudir a lo sobrenatural: la presencia de dos parejas de idénticos a la vez, en el mismo espacio, cuenta con una explicación natural, biológicamente motivada. (Montero, 2014: 472)

Llegamos así a otra diferencia importante del novelar pastoril de Cervantes frente al modelo de Montemayor: el elemento mágico de *La Diana* no tiene cabida en *La Galatea*.

También en los *episodios* encuentra El Saffar paralelismos con los personajes del relato principal, lo que le permite afirmar que en *La Galatea*: «el relato secundario sirve de medio para corregir todos los desequilibrios de la modalidad pastoril, tanto psicológicos como sociales o políticos» (El Saffar: 1984: 23-24). Esta manera de utilizar el relato secundario es una peculiaridad de Cervantes con la que consigue que estos «saquen a la superficie aspectos de los personajes principales que la novela, con su

rechazo constitutivo del desorden, normalmente oculta y mantiene escondidos» (El Saffar, 1984: 19).

En relación con la técnica de interpolación de los relatos secundarios, no podemos dejar de citar otro rasgo importante y diferenciador de Cervantes que también ha sido señalado por El Saffar, (1971: 192), y es que en *La Galatea* estas historias narradas por los personajes son regularmente interrumpidas por los acontecimientos del presente, bien porque otro pastor irrumpe de repente en escena, bien por comentarios de los receptores internos. Por eso, la mayor parte de los relatos secundarios de *La Galatea* se van presentando de forma fragmentada, como por etapas, continuándose su narración a lo largo de tres o más libros, lo que a su vez facilita el cambio de perspectiva. Forcione valora esta peculiaridad narrativa de Cervantes como una forma de experimentación novelesca:

El lector no tarda mucho en sentir que el autor de *La Galatea* tiene una obsesión con lo interrumpido o truncado; y si conoce bien la narrativa y la teoría literaria del Renacimiento, no tarda en advertir que Cervantes está experimentando audazmente con las famosas técnicas de Heliodoro: fragmentación del argumento, suspensión por medio de la limitación del punto de vista [...] (Forcione, 1988: 1022-1023).

Para completar la comparación estructural, se puede añadir que los siete libros en los que Montemayor dividió su *Diana*, serán seis en el caso de *La Galatea*; y las seis jornadas del primero serán nueve, más el amanecer de la décima, en la novela de Cervantes. Se repiten también otros rasgos y convenciones propias de las pastoriles, como el escudriñar entre los setos para escuchar los soliloquios de los pastores en sus apóstrofes a la naturaleza confidente, el escribir en las cortezas de los árboles, el sonido de los innumerables instrumentos pastoriles, las descripciones de los atardeceres, las charlas durante el momento de la siesta, las alusiones a las tareas propias de los pastores «reales», la fiesta rústica en torno al templo de una deidad, e incluso la conjugación de lo pagano y cristiano, cuando se mezclan las creencias cristianas sobre el amor con las alusiones a las deidades paganas y a otros elementos mitológicos, como las ninfas.

Concluyendo, al tratar de resumir la postura de Cervantes en *La Galatea* hay que destacar su aparente «respeto» y su adaptación a las convenciones del género pastoril, que él conjuga con algunas desviaciones de la norma y peculiaridades, cuya razón de ser viene dada por su «mirada» particular sobre aquello que escribe. Esa mirada se caracteriza por una suerte de «movimiento pendular», en palabras de Avalle-Arce, que se mueve

entre lo ideal y lo real, adelantando la dialéctica sobre la que unos años después se edificará el *Quijote*:

A medida que se penetra en el mundo de *La Galatea* se va haciendo evidente un curioso movimiento pendular que deja pocos aspectos de la realidad novelable con una presentación única. Lo propio aquí es la presentación de la cosa y su contrapartida, muy al contrario de Montemayor, cuya característica normal es el desarrollo dentro de un esquema fijo. El movimiento pendular es de tal amplitud que marca indeleblemente la conformación de *La Galatea*. (Avalle-Arce, 1980: 629).

4.2. LAS PECULIARIDADES DE LO PASTORIL EN EL QUIJOTE

El «respeto» que muestra Cervantes por el esquema pastoril primitivo en su obra primera, *La Galatea*, desaparecerá con la publicación del *Quijote* (1605 y 1615). El autor, lejos de amoldarse a las reglas del género, y en su constante juego entre realidad y literatura, mostrará lo que Arredondo (1987: 351) denomina como «las dos caras del mundo bucólico».

Pese a que en el *Quijote* la figura del pastor se aborda de forma bilateral en oposición a la unilateralidad de lo caballeresco, según Núñez Rivera (2016: 58), el bucolismo empapa toda la obra, desde los enclaves pastoriles (pastorilismo episódico) del prólogo, hasta la conversión en pastor (pastorilismo protagónico) del propio protagonista al final de la obra, dando fin así al círculo temático. Este último acontecimiento está precedido por episodios narrativos, así como por códigos temáticos y simbólicos previos que conformarán el desenlace de don Quijote.

Es pertinente el continuo juego que Cervantes muestra entre los términos *persona* y *personaje* (López Estrada: 2005: 16) y entre lo real y lo ideal, íntimamente unido al recurso del disfraz pastoril del que se valdrá Cervantes en algunos episodios del *Quijote*, empleándolo no únicamente para alegar la falsedad de sus idealizados pastores, sino para mostrar al lector la polaridad entre *pastor real e histórico* (Núñez Rivera, 2016: 56). Esto nos da acceso a la teoría que introduce Badía Fumaz (2012: 1) sobre la «realidad cercana y presente», que alude a la realidad histórica (*pastor real*), y la realidad pretérita (o *poética*), que Cervantes hará presente en su obra por medio del ideal pastoril.

4.2.1. Pastorilismo Episódico

- **Discurso a la Edad de Oro**

Inciendiando en el estudio del *pastorilismo episódico*, comenzamos por analizar lo que López Estrada denomina la primera «transfusión pastoril» de la obra, el pórtico de la Arcadia: el discurso de la Edad de Oro, que don Quijote dirige a los rústicos cabreros:

Es una pieza oratoria redonda, recortable en el curso de la obra, fuera de lugar, como un repentino juego académico. Ellos, los pastores, no comprenden nada, porque son cabreros, los más humildes de los pastores (López Estrada, 2005: 22).

Mediante este discurso, Cervantes introduce al lector en ese contraste elemental entre el mundo pastoril real –realidad histórica– y el reflejo ideal literaturizado de ese mismo mundo –realidad poética–. Don Quijote sería en este episodio el representante de lo poético, siendo su discurso una constante alusión al espacio propio del pastor ideal, mientras los cabreros y su rústica realidad representarían el ámbito histórico. Destaca en la oratoria de don Quijote el tópico *Beatus Ille*, la exaltación de la vida sencilla y en armonía con la naturaleza.

El cabrero Antonio es el único descrito por Cervantes con las cualidades del pastor idealizado, «[...] un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear» (*Quijote*, 99). En este contexto inserta Cervantes un poema lírico que remite al *prosimetrum* de la novela pastoril y que quedará reforzado *a posteriori* por la «Canción desesperada» de Grisóstomo, correspondiente al género de *canzone disperata*, más elevada y extensa que la anterior. El episodio, que finaliza con un llamamiento a la realidad llevado a cabo por Sancho, «[...] el trabajo que estos buenos hombres hacen todo el día no permite que pasen las noches cantando» (*Quijote*, 102), y que contrapone una vez más la realidad histórica de los auténticos cabreros con la poética presente en la canción del pastor Antonio, lo utilizará Cervantes a modo de enlace con el relato de Marcela y Grisóstomo, que López de Estrada (2005: 23) describe como «episodio grande en extensión y sentido en que la burla de los libros de caballerías se cambia por un relato propio de un libro de pastores».

- **Episodio de Marcela y Grisóstomo**

Este pasaje pastoril, que estaba situado en un primer momento más cerca del episodio de la penitencia que el caballero andante lleva a cabo en Sierra Morena –entre los capítulos XXIII y XXIV–, se trasladó, según Núñez Rivera (2016: 62), a los capítulos XII-XIV con el objetivo de exponer de forma más gradual los diversos casos amorosos, y de dotar al texto de una estructura más equitativa. Además, este capítulo sirve como preámbulo de lo que Núñez Rivera (2016: 61) denomina como un mecanismo narrativo

que Cervantes introduce en el Quijote de 1605, cuyo objetivo es configurar una toma de postura de don Quijote, estructurando el eje del primer libro, que será la Penitencia del protagonista en Sierra Morena (y la conversión en pastor de don Quijote en el segundo libro de 1615).

Hallamos el perspectivismo tan propio de Cervantes: la figura del cabrero Pedro (pastor real o histórico), hará más evidente, si cabe, la falsa identidad pastoril de los idealizados y bucólicos amores de Grisóstomo y Marcela (pastores literarios). En este marco desmitificador Cervantes revela el disfraz de los pastores protagonistas del episodio y comienza por justificar la idealización de Grisóstomo y Marcela explicando su procedencia noble:

Los lectores ya están avisados; no pueden llamarse a engaño. La persona cambia en personaje. La narración pastoril de los cabreros pasa a ser propia de la hidalguía burguesa (López Estrada, 2005: 24).

Pese a que el desarrollo del episodio podría ceñirse al esquema pastoril primitivo al acoger el asunto amoroso entre dos pastores de gran belleza e intelecto, el posterior suicidio de Grisóstomo a causa de su amor no correspondido rompe con la idea de amor neoplatónico vigente en los libros de pastores. De esta manera, Cervantes nos presenta a un personaje enloquecido y destruido, que termina por recurrir a la muerte, frente al amante neoplatónico que consideraba ennoblecedor el sufrimiento amoroso cuyo objetivo era la unión espiritual con el ser amado, introduciendo, así, un desenlace más típico de la novela sentimental que de la bucólica pastoril: «El suicidio como todo acto de sangre, no tiene cabida en el orbe de la pastoril, que es donde se han refugiado Grisóstomo y Marcela» (Avalle Arce, 1974: 70). Sin embargo, lejos de ser la imposición amorosa de Grisóstomo y su consecuente final trágico lo que acapara la atención del lector, lo verdaderamente admirable del episodio resulta ser el personaje de Marcela y el motivo por el que esta decide deshacerse de su identidad de rica labradora, la libertad:

[...] Se trata de una mujer que ha elegido la existencia propia de la salvaje, saliendo de la sociedad y encaminándose a las soledades bucólicas para ejercer su libertad vital. [...] El problema radica en que, por convención, esa enajenación resulta imposible para una mujer (Núñez Rivera, 2016: 62).

Así, lo que parecía en un principio un episodio pastoril, tanto por su contenido, que claramente se transgrede por el disfraz y el quebrantamiento del código neoplatónico, como por su forma –el *prosimetrum* introducido mediante «La Canción desesperada» de Grisóstomo y el comienzo *in medias res* con Grisóstomo ya muerto–, termina siendo una crítica al código amoroso del amor cortés desde la perspectiva femenina y, ante todo, un

reclamo a la libertad, de la que Cervantes se proclamará defensor indiscutible, como se puede comprobar a lo largo de su obra:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra se puede y debe aventurar la vida (*Quijote*, 985).

- **La Fingida Arcadia**

El enclave pastoril de la Fingida Arcadia, marcará un antes y un después en el personaje de don Quijote, cuyo grado de implicación emocional con lo que acontece será crucial para entender su posterior decisión de convertirse en pastor.

Para la mejor comprensión de este episodio, que supone, en palabras de Badía Fumaz (2012: 1), «el momento culminante de la idealización pastoril», debemos echar la vista atrás y comprobar la gradación progresiva entre lo real pastoril y lo ideal pastoril que lleva a cabo el protagonista: si en el discurso de la Edad de Oro, don Quijote distingue con claridad la realidad poética de la que hemos llamado realidad histórica, en la secuencia narrativa aquí presente, terminará por no reconocer esa utopía, disparando la idealidad del protagonista, que desencadenará la metamorfosis pastoril del mismo y completará dicho proceso de idealización. Y es que si en un principio el protagonista elogia la forma de entretenimiento⁶ de los ricos hidalgos en hábito de pastor que se cruzan en su camino, lo poético (la realidad poética) supera una vez más a lo auténtico (realidad histórica) cuando, al final del episodio, don Quijote termina elevando la falsa Arcadia al plano real en el momento en el que se refiere a las hidalgas como «las ninfas habitadoras de estos prados y bosques» (*Quijote*, 99), disparándose, de esta manera, la mencionada idealidad del protagonista, quien elimina en este episodio su ya escasa conexión con la realidad: «Lo literario tiene tal fuerza que supera lo real invadiendo cualquier pensamiento y empujando cualquier acción de don Quijote, quien termina por elevar lo teatral a acontecimiento verdadero [...]» (Badía Fumaz, 2012: 6).

Además, el episodio concluye en lo que Núñez Rivera (2016: 65) denomina como «la brutalidad de la realidad sobre la placidez de los juegos» cuando una manada de toros arrolla a Quijote y a Sancho. Este trágico desenlace relacionado con anteriores cierres episódicos en secuencias pastoriles nos sitúa ante dos opiniones contrapuestas que buscan encontrar el porqué de estos desenlaces tan antipastoriles. Si Núñez Rivera opina que el

⁶ Es un matiz esencial para entender el proceso de idealización pastoril del protagonista el comprobar que ya no hallamos, en esta sección narrativa, motivación amorosa para el pastorilismo.

objetivo de los finales abruptos no es otro que el mostrar la imposibilidad de lo pastoril (Núñez Rivera, 2016: 65), Badía Fumaz (2012: 11) hace alusión al carácter barroco: «Que gusta de contraponer dos fuerzas contrarias, pues lo sublime no lo destruye lo vulgar sino lo indiferente: don Quijote apenas se ve rozado por la realidad que lo zarandea y lo arrolla, sino que continúa su búsqueda magullado pero firme».

- **Devenir Quijótiz**

Nueve capítulos después del episodio de la fingida Arcadia encontramos el cierre del arco conceptual de la pastoril en el proyecto de metamorfosis del protagonista. La sección narrativa comienza mostrándonos a un don Quijote devastado por su expulsión de la caballería tras haber sido derrotado por el Caballero de la Blanca Luna. De esta manera, la desolación del protagonista se fusiona en el capítulo con el reconocimiento del lugar en el que en el episodio LVIII celebraban los falsos pastores su fingida Arcadia. «El recuerdo pasado y la ausencia del presente llevan al personaje a buscar llenar el vacío de ese instante en que se encuentra «despojado de ideal y de vida» (Badía Fumaz, 2012: 6). Ese vacío existencial tratará de paliarlo don Quijote con la adopción del disfraz pastoril, teniendo como objetivo imitar a los pastores de la tradición bucólica, del mismo modo que lo hicieron los ricos hidalgos:

Éste es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar la pastoral Arcadia [...] a cuya imitación querría ¡Oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores [...] (*Quijote*, 1061).

Don Quijote se sumerge en el mundo pastoril siendo plenamente consciente de su falsedad. Sin embargo, como ocurre al final del capítulo LVIII, en esta ocasión, lejos de adoptar un mero disfraz, asumirá lo pastoril «como ideal en todas sus consecuencias» (Badía Fumaz, 2012: 6), tratándose de una verdadera conversión y no de una apropiación únicamente externa. Es el acto bautismal, que le lleva a adoptar un nuevo nombre como pastor Quijótiz, el que advierte al lector de una posible interiorización del proceso pastoril. En palabras de Badía Fumaz (2012: 6):

El nombre como conocimiento y apropiación de la realidad surge en el acto del bautismo como creador de realidad [...] Este acto verdaderamente inaugural conlleva y exige un cambio de personalidad, recrea desde la médula su existencia.

De esta manera, Cervantes nos presenta una nueva realidad mediante el bautismo del pastor Quijótiz, «ampliación ideal de don Quijote» (Badía Fumaz, 2012: 7). Frente al cambio superficial externo que llevan a cabo los hidalgos del capítulo LVII, hallamos

aquí una asimilación total de lo pastoril, convirtiéndose esa nueva identidad en una especie de salvavidas al que el caballero recurre para continuar con el juego entre lo ideal absoluto y lo real absoluto. Cabe destacar aquí que el nombre pastoril no se ha creado basándose en el del hidalgo Alonso Quijano, como ocurre en el primer acto bautismal, sino añadiendo un sufijo pastoril al del caballero andante derrotado, y dando lugar a un resultado que se aproxima más a lo ridículo que a lo ideal.

Contraria a esta lectura del proyecto pastoril de don Quijote es la expuesta por Núñez Rivera, quien opina que la transformación del protagonista es un mero pasatiempo, una arcadia renovada que al no poseer fines reales, no deja de ser un disfraz que el protagonista ha ido configurando mediante las experiencias vividas, y que no modifica en nada su idiosincrasia:

La alternativa pastoril resulta, en definitiva, desajustada e inauténtica. [...] Frente a la propensión astrológica, el voluntarismo pastoril es un mero espejismo, un pasatiempo sin sustancia (Núñez Rivera, 2016: 68).

Sea como fuere, Cervantes vuelve a cerrar el episodio mostrándonos a un don Quijote arrollado por la realidad al ser arrastrado por una avalancha de animales, tratándose, esta vez, de cerdos. En este último caso su actitud tiene un regusto a tristeza del que carece en la sección narrativa anterior, y es que, tras ser pisoteado por la pira, el protagonista se incorpora a duras penas y en un tono de rendición añade: «Déjalos estar, amigo, que esta afrenta es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispa y le hollen puercos». (*Quijote*, 1066).

De esta manera, el palpito pastoril que ha latido de manera continuada a lo largo de la obra se apaga, cuando al final del capítulo LXXIII, don Quijote pide que lo metan en su cama. No se encuentran menciones pastoriles a partir de ahí, el sueño pastoril del protagonista, junto con esa actitud despierta y creativa, desaparecen con la curación.

5. CONCLUSIÓN

Las novelas pastoriles no solo pretendían proporcionar entretenimiento a los lectores, sino ahondar e indagar en el alma humana. Sus autores, deicidas, como todo escritor que pretende emular al Creador —parafraseando a Vargas Llosa— son creadores de un micromundo idealizado, con muchos rasgos de inverosimilitud que lo alejan del mundo real.

Cervantes, en cuya producción apreciamos una presencia casi constante de lo pastoril, sin embargo, parece capaz de no dar la espalda a la realidad, al fusionar el plano real y el imaginario, y al huir de la mirada única, al no quedarse en una sola dimensión, con lo que su obra adquiere otra magnitud:

La España de 1600 estaba regida totalmente por la OPINIÓN, por las decisiones de la masa opinante, del vulgo irresponsable contra el cual una y otra vez arremete nuestro autor, porque sus decisiones afectaban a si uno era católico o hereje, o si tenía o no tenía honra, o si escribía bien o mal, etc. Frente a esa OPINIÓN monstruosa y avasalladora, Cervantes opuso una visión suya del mundo, fundada en opiniones, en las de los altos y los bajos, en las de los cuerdos y en las de quienes andaban mal de la cabeza. En lugar del es admitido e inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión de su mundo fundada en pareceres, en circunstancias de vida, no de unívocas objetividades. (Castro, 1980: 622)

A lo largo de este trabajo hemos tratado de poner en evidencia, siguiendo los testimonios de los estudiosos cervantinos, todos los matices, tanto implícitos como explícitos, de las obras analizadas, que recogían esa doble mirada y esa visión relativista de la misma. Su concepción del amor y de la libertad resulta muy contemporánea, así como la dimensión del personaje de Marcela, tan ponderado hoy en día y considerado como una figura feminista *avant la lettre*. No conocemos lo que había detrás del Cervantes escritor, pero si nos regimos únicamente por lo que percibimos en su obra, no deja de maravillarnos esa capacidad, llevada al extremo en el *Quijote*, de trascender la mirada única:

Cervantes no se limita a volver diglósico y multiforme un mundo natural y humano cuya esencia mítica es la prístina pureza y perfección. Consiste más bien en convertir a su protagonista en un prisma que refracta y descompone las diversas versiones del sueño arcádico, poniendo al descubierto sus paradojas. (Gaylord: 2004: 68)

Esta desmitificación del género pastoril que lleva a cabo Cervantes alcanzará su culmen con la publicación del *Coloquio de los perros*, mediante el que desmentirá el fingimiento poético y censurará la hipocresía valiéndose de un diálogo que ocurre entre perros, y que desde una perspectiva satírica muestra la idealización fraudulenta de la literatura pastoril:

Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores [...] tenían en aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros, porque si los míos cantaban no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un “Cata el lobo dó va, Juanica” y otras cosas semejantes [...] y no con voces delicadas sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gruñían [...] Por donde vine a entender [...] que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna (*Novelas Ejemplares*: 251).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARREDONDO, M^a Soledad (1987), «Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia», *Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 349-358.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo.

— (1996), «Los pastores y su mundo», estudio preliminar a Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. J. Montero, Barcelona: Crítica, IX-XXIII.

— (1974), «Cervantes and Courtly Love: the Grisóstomo Marcela episode of Don Quijote», *Modern Language notes*, 89, 64-76.

BADÍA FUMAZ, Rocío (2012), «Devenir Quijótiz. Dos calas del mundo pastoril en *El Quijote*» *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 10, 1-13.

CASTRO, Américo (1925), *El pensamiento de Cervantes*, Madrid: Centro de estudios Históricos (Anejo 6 de la *Revista de Filología Española*).

CERVANTES, Miguel de (2014), *La Galatea*, ed. Juan Montero, Madrid: Real Academia Española.

— (1961), *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Espasa-Calpe.

— (2004), *El Quijote*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española.

— (2001), *Novelas Ejemplares*, ed. Florencio Sevilla, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CHEVALIER, Máxime (2005), «El hablar del amor de *La Galatea* al *Quijote*» en Piñero Ramírez, ed., *Dejar hablar a los textos*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1025-1030.

EGIDO, Aurora (1994), *Cervantes y las puertas del sueño, Estudio sobre La Galatea, El Quijote, y El Persiles*, Barcelona: PPU.

EL SAFFAR, Ruth (1984), *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley: University of California Press.

— (1971) «Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's Diana», *Modern Language notes*, LXXXVI, 182-198.

FORCIONE, Alban (1988), «Cervantes en busca de una pastoral auténtica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1011-1043.

GAMBA CORRADINE, Jimena (2015), «Límites entre filosofía y literatura: Del tratado amoroso a la literatura bucólica», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 38, 117-130.

- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. C. Manzano, Barcelona: Lumen.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2005), «Pastores en el “Quijote”», *Anales Cervantinos*, XXXVII, 15-32.
- GAYLORD, Mary Malcom (2007), «La Arcadia nuevamente inventada del *Quijote* de 1605», en E. Martínez Mata, ed., *Congreso Internacional sobre Cervantes y el Quijote*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 55- 68.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2009), «La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII, 563-605.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961), *Orígenes de la novela*, I, Madrid: CSIC, 244-287.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1993), *La Diana*, ed. Asunción Rallo, Madrid: Cátedra.
— (1996,) *La Diana*, ed. Juan Montero Barcelona: Crítica.
- MONTERO, Juan de (1996), «Introducción» a Jorge de Montemayor, *La Diana*, Barcelona: Crítica, XIV-LXV.
- MUGURUZA ROCA, Isabel (1995), «El pastor en los libros de caballerías: El caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 20,197-215.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2016), «La poética pastoril de don Quijote (y de Cervantes): Una lectura interrumpida», *Edad de Oro*, XXXV, 57-72.
- PARKER, Alexander A. (1986), *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid: Cátedra.
- RALLO, Asunción (1993), «Introducción» a Jorge de Montemayor, *La Diana*, Madrid: Cátedra, 11-97.
- REY HAZAS, Antonio (2013), « Novelas cortas y episodios en el Quijote de 1605» en Núñez Rivera ed., *Ficciones en la ficción*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 181-214.
- RILEY, Edward C. (1898), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus.
- WARDROPPER, Bruce (1951), «*The Diana* of Montemayor; Revaluation and Interpretation», *Studies in Philology*, XLVIII, 126-144.