

## EL EPISODIO DE LISANDRO Y LEONIDA, DE *LA GALATEA*: UNA HISTORIA TRÁGICA DE AMOR Y VENGANZA

The episode of Lisandro and Leonida, of *La Galatea*:  
a tragic history of love and revenge

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ

Universidad de Jaén  
jrmunoz@ujaen.es

---

**RESUMEN:** *La Galatea* se caracteriza, como el resto de novelas pastoriles españolas y aun de las ficciones en prosa extensas del Siglo de Oro, por estar conformada, desde una perspectiva estructural, por dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario: la trama principal y los episodios intercalados. Ellos son cuatro: el de Lisandro y Leonida, el de Teolinda y Leonarda, el de Timbrio y Silerio, y el Rosaura. Pues bien, este estudio tiene por objeto principal realizar un pormenorizado análisis, tanto temática como formalmente, del primero de ellos, al tiempo que se establecen sus relaciones intratextuales con el resto de la producción literaria de Cervantes.

**PALABRAS CLAVE:** *La Galatea*; episodio; historia trágica de amor; venganza; celos.

**ABSTRACT:** The structure of *La Galatea*, as it can be asserted for the rest of the Spanish pastoral books as well as for the longer works of prose of the Spanish Golden Age, is characterised by two different narrative levels, one primary and the other secondary: the main plot and the interspersed episodes, of which there are four: Lisandro and Leonida; Teolinda and Leonarda; Timbrio and Silerio; and Rosaura. The main objective of the present study is to conduct a detailed analysis, both thematically and formally, of the first of them, while establishing their intra-textual relations with the rest of Cervantes' literary production.

**KEYWORDS:** *La Galatea*; episode; a tragic history of love; revenge; jealousy.

---

**SITUADA** en la tradición de la novela pastoril española, que había inaugurado la publicación de *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, en 1558 o 1559, y en deuda tanto con la *Arcadia* (Nápoles, 1504), de Jacopo Sannazaro, como con la lírica eclógica clásica y moderna, en singular con la de Virgilio, Petrarca y Garcilaso de la Vega,<sup>1</sup> «*La Galatea* es un laberinto amoroso y narrativo lleno de historias» (Egido, 2018: 279). Es, ciertamente, un libro de amor en el que, sobre el triángulo que conforman Elicio, Erastro y Galatea, se articulan diferentes casos pastoriles, que brindan una rica, variada y proporcionada casuística, a la vez que se conciertan distintas disertaciones teóricas, así en prosa como en verso, en forma de soliloquios a la luz del esplendente sol o de la blanca luna y en comunión con una naturaleza no menos quintaesenciada que cómplice, de conversaciones ocasionales, de pláticas en reunión, de debates de regusto académico, de concursos literarios y de ceremonias solmenes. Y también una novela de novelas en la que, sobre un relato primario esencialmente pastoril que oficia de hilo conductor, se suspenden, en ponderado equilibrio, hasta cuatro secundarios; los cuales, al mismo tiempo que amplían la perspectiva temporal de las diez jornadas que dura la acción en presente de la intriga medular hacia el pretérito y abren el *locus amoenus* del valle del Tajo a otros decorados ficcionales así como la narración a otras regiones de la imaginación, constituyen, en sustancia, el meollo narrativo del texto. Ellos son por orden de aparición: el de Lisandro y Leonida, novela trágica al itálico modo, cuyo argumento versa sobre un caso de amor entre miembros de dos familias políticamente enemistadas; el de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, relato aldeano-pastoril que pivota alrededor del cruce amoroso de dos parejas de dobles o de gemelos y que, en última instancia, remite a *Los dos Menecnos* de Plauto; el de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, novela de amor y aventuras de tipo griego que recrea el cuento de origen oriental de «los dos amigos»; y el de Rosaura, Artandro y Grisaldo, relato caballeresco-sentimental de ambientación

---

<sup>1</sup> Sobre la novela pastoril española y la posición que ocupa en ella *La Galatea*, ver, entre otros estudios, Gerhardt (1959), Ricciardelli (1966), Avallé-Arce (1974, 1988 y 1996), López Estrada (1948, 1974 y 1990), Prieto (1975), Finello (1976), Solé-Lerís (1980), Mújica (1986), Forcione (1988), Rhodes (1989), Egido (1995: 19-90), López Estrada y López García-Berdoy (1995), Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1996), Güntert (2007: 25-52), Parrilla (2007), Trabado Cabado (2003), Teijeiro Fuentes y Guijarro Ceballos (2007: 177-228), Baquero Escudero (2013: 43-63), Castillo (2013), Gherardi (2014) y Montero (2013 y 2016); sobre la relación de *La Galatea* con la literatura italiana clásica, en general, y con la *Arcadia* de Sannazaro, en particular, ver, amén de algunos de los trabajos antes citados, López Estrada (1952) y Nardoni (2016 y 2019); sobre la poesía, Trabado Cabado (2000).

contemporánea. En lo que sigue, no intentaremos sino ofrecer un minucioso análisis del primero de ellos.

#### ANÁLISIS FORMAL Y TEMÁTICO DEL EPISODIO DE LISANDRO Y LEONIDA

El episodio novelesco de Lisandro y Leonida, que se desarrolla por completo en el libro I, es, de los cuatro que irrumpen en el discurso de *La Galatea*, el que exhibe la morfología más sencilla, si bien revestida de una eficacia y de una significación extraordinarias. Como observara Celina Sabor de Cortázar (1971: 237), se integra en la fábula como un «ciclo cerrado», una «vida contada» o una «inserción en bloque», «levemente unida a la narración de base por un cordón umbilical». Ciertamente su estructura se configura en torno a dos momentos narrativos netamente diferenciados entre sí tanto por su condición como por su dimensión, los cuales están separados por un breve intervalo de tiempo, segmentados por la peripecia medular: por un lado, una acción mostrada en el decurso pastoril, el asesinato a cuchillo de Carino por Lisandro ante la mirada atónita de Elicio y Erastro, que no se corresponde sino con el desenlace de la historia, la cual empieza, por consiguiente, *in ultimas* o *extremas res*. Y por el otro, una narración explicativa, el relato con que el «pastor homicida» expone a Elicio de forma lineal, de pasado a presente y de principio a fin, los antecedentes del «desdichado caso», las razones que justifican «venir a tan desesperado trance» (Cervantes, *La Galatea*, I, 32 y 33); que no representa sino la parte principal del episodio por cuanto es donde alcanza su desarrollo narrativo completo. Mientras que el primero, la parte activa, recae sobre los dominios del narrador extra y heterodiegético, responsable del entramado enunciativo de la novela, el segundo, la parte narrativa, se atribuye a un personaje narrador de carácter intra y homodiegético, Lisandro, sobre quien recae el compromiso de la veracidad de lo narrado. Esta parte narrativa, además, está precedida por una mínima acción en el tiempo presente de la fábula, el encuentro nocturno de Elicio y Lisandro en una floresta, cuyo cometido no es otro que ir marcando paulatinamente la transición del relato diegético al metadiegético. La función principal que desempeña este primer episodio en la economía global de *La Galatea*, en especial por la acción que se desenvuelve a ojos vista de los pastores protagonistas, es, por contraste categórico, la de quebrar o fracturar los cánones del género pastoril (Avalle-Arce, 1975: 231), y por esta vía, abrir la *poesía* a la *historia*, implantar, en el idealismo genético de la bucólica, el realismo social e ideológico característico de finales del XVI y del XVII, del que Cervantes

será su máximo exponente, introducir, en suma, en el ámbito del mito la más pura y cruda realidad.

En el conjunto de la obra de Cervantes, el episodio de Lisandro y Leonida está estrechamente vinculado, desde una perspectiva formal, con el del capitán cautivo, con el de la pastora Leandra, ambos pertenecientes al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (XXXIX-XLI y LI, respectivamente), y con el de Manuel de Sosa Coitiño, insertado en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (I, x), en razón de que son igualmente vidas referidas en bloque, sutilmente hilvanadas a los relatos de primer grado que los albergan —la llegada a la venta de Maritornes de Rui Pérez y Zoraida, la arribada intempestiva de una cabra y del cabrero Eugenio adonde está el carro en que llevan encantado a don Quijote y el canto del soneto «Mar sesgo, viento helado, estrella clara» por el enamorado portugués, respectivamente. Con el del capitán cautivo coincide asimismo en el desempeño visiblemente contrastivo que mantiene con la fábula, dado que refiere el caso de un genuino militar de los tiempos modernos en contraposición del anacrónico caballero andante medieval que representa don Quijote. Por el asunto que lo informa, una historia trágica de amor entre miembros de familias enemistadas de un mismo lugar, se relaciona, al punto de constituir dos variaciones sobre un mismo tema, con el episodio de la *nyerra* Claudia Jerónima y el *cadell* Vicente Torrellas, de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (LX).

Más allá del *corpus* cervantino y en sintonía con otros episodios de *La Galatea* que remiten a la tradición de la novelística italiana —en concreto, la historia de los dos amigos Timbrio y Silerio, emparentada con la *novella* de Tito y Gisippo, la X, 8 del *Decamerón* de Boccaccio—, el de Lisandro y Leonida mantiene un singular diálogo intertextual con la *novella* de Romeo y Giulietta, la novena del segundo libro de *Novelle*, de Matteo Maria Bandello (1485-1561), que lleva por título *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*. La novela del escritor lombardo, junto con las demás que conforman los tres primeros libros de sus *Novelle*, fue estampada en Luca, en 1554; si bien, pudo estar escrita en origen, según se desprende de la epístola dedicatoria a Girolamo Fracastoro que la precede y enmarca, y en la que se habla del señor Cesare Fregoso (1500-1541), entre 1529 y 1536, con más propiedad entre 1531 y 1536, periodo en que el famoso *condottiero*, capitán a la sazón de la República Serenísima de Venecia, literato y diplomático estableció su corte en Verona, de la que formó parte en calidad de secretario Bandello. Esto es, en una data muy cercana de la difusión tanto manuscrita como impresa, entre 1524 y 1530-1531, de la novela de Luigi da Porto (1485-1529) de la que la de Bando-

llo constituye una versión amplificada, *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*, que tendría una segunda edición, completamente remozada, casi con toda seguridad por mano ajena, en 1539, conocida como *La Giulietta di Messer Luigi da Porto*. Antes que ellos, Masuccio Salernitano (1410-1475) había dado forma a la historia en sus rasgos sobresalientes, sobre todo el dramático desenlace en que *Eros* y *Tánatos* se entrecruzan, en la novela de *Mariotto e Ganozza*, la XXXIII de *Il Novellino*.<sup>2</sup>

Cervantes hubo de leer la historia, quizá en sus años de estancia en territorio italiano entre 1569 y 1575, bien en la novela de Da Porto, bien en la de Bandello, un autor que ejerció un relevante y perdurable magisterio en su producción literaria, bien en las dos. Ocurre que no le quedó más remedio que hacerlo en el original italiano, por cuanto, aunque una selección de novelas, entre las que se cuenta la de Romeo y Giulietta en tercer lugar, fue vertida al francés por Pierre Boaistuau y François de Belleforest y dada a la publicidad de la estampa en 1559 con el título de *XVIII Histories tragiques*, no se publicó en castellano hasta 1589, en el seno de las *Historias trágicas y ejemplares*, que constituyen una traducción indirecta, realizada por Vicente de Millis, de catorce de las dieciocho francesas. Verdad es que la transliteración española ya estaba preparada en 1584, pues de ese año data la concesión de la licencia y el privilegio de impresión que había solicitado Juan de Millis, promotor de la empresa; pero en todo caso después de que Cervantes tuviera rematada *La Galatea*, que estaba lista a finales de 1583, aunque no pasara por los tórculos hasta las primeras semanas de 1585, en Alcalá de Henares, en la imprenta de Juan Gracián, por encargo del librero Francisco de Robles. Como bien se sabe, William Shakespeare se fundó en *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562) de Arthur Brooke, antes que en *Rhomeo and Juliet* que William Painter incluyó en el volumen II de su *Palace of Pleasure* (1567), ambas vertidas al inglés sobre la versión francesa de Boaistuau, para confeccionar, hacia 1594, su tragedia *Romeo and Juliet* (1597), principal responsable de la

<sup>2</sup>Todas las versiones italianas de la historia de Romeo y Giulietta —los dos supuestos textos de Luigi da Porto, la novela de Bandello, el poema en octavas *L'infelice amore de i due fedelissimi amanti Giulia e Romeo* (1553) de Gherardo Boldieri y la tragedia *L'Adriana* (1578) de Luigi Groto— han sido editadas y puestas en relación con otros textos a partir de los motivos fundamentales que constituyen la historia por Angelo Romano (1993). Más recientemente, Perocco (2017) ha editado la novela de Luigi da Porto y la de Matteo Bandello juntas. Es por esta edición por la que citamos la de Da Porto, mediante el título del volumen y la página; mientras que citamos la de Bandello por la edición antológica de Elisabetta Menetti (2011).

fama universal de la romántica historia; mientras que Lope de Vega lo hizo en la traducción castellana para elaborar su tragicomedia *Castelvines y Monteses*, escrita entre 1606 y 1612 y publicada en la *Parte XXV* de sus comedias en 1647.<sup>3</sup> No deja de ser llamativo que tres de los más importantes autores de la Edad Moderna —si no los tres más importantes— se sintiesen seducidos por la misma historia y escribieran sendas versiones de la misma, muy distintas entre sí y en su dependencia con sus intertextos.

Cervantes, que, en efecto, reelaboró profundamente la trama hasta convertir la venganza, la de Carino primero y la de Lisandro después, en el conflicto prevalente, adoptó de las novelas de Da Porto y Bandello, aparte del tema principal representado por el amor desgraciado de dos jóvenes hijos de familias rivales, determinados elementos constitutivos, como la estimación de que la relación podría servir para poner coto a las parcialidades e instaurar la paz entre las dos familias, que ponderan Giulietta y el frate Lorenzo, en las *novelle*, y Silvia, en el episodio;<sup>4</sup> el papel de mediador del frate Lorenzo, encarnado en su caso en Silvia; el

<sup>3</sup> La relación entre la historia de Romeo y Giulietta y la de Lisandro y Leonida fue indicada por López Estrada (1948: 106-108), quien concluía con «la impresión» de que «Cervantes había leído la obra de Bandello o Luigi da Porto y que recordaba solo la línea esencial del argumento» (p. 107, nota). Sobre ella ha vuelto Nardoni (2016: 221-225).

<sup>4</sup> Tras la noche del enamoramiento en la fiesta de carnaval de *messer* Antonio Capelletti, Giulietta, en conversación consigo misma, arguye: «Chi sa forse che per meglio pacificarse insieme queste due case, che già stanche e sazie sono di far tra loro più guerra, mi poria anchor venir fatto d'averlo in quella guisa, che io lo disio» (Da Porto, *La prima Giulietta*, 52); «Ma chi sa che per mezzo di questo parentado non si possa sperare che segua tra queste due famiglie una perpetua concordia e ferma pace? Io ho pure più volte udito dire che per gli spozalizii fatti, non solamente tra privati cittadini e gentiluomini si sono de le paci fatte, ma che molte volte tra grandissimi principi e regi tra i quali le crudelissime guerre regnavano, una vera pace ed amicitia con sodisfacimento di tutti è seguita. Io forse quella sarò che con questa occasione metterò tranquilla pace in queste due casate» (Bandello, *Novelle*, II, 9, 293-294). Por su lado, el frate Lorenzo, al ser informado del amor de los jóvenes, alberga exactamente la misma esperanza: «Il frate di ciò contento fu, sì perché a Romeo niuna cosa havria senza suo gran danno potuta negare, sì anche perché pensava, che forse anchora per mezzo suo saria questa cosa succeduta in bene, il che di molto honore fli saria stato presso il Signore et ogni altro ch'havesse disiato queste duce case veder in pace» (Da Porto, *La prima Giulietta*, 55-56); «Fra Lorenzo udito questo, promise far tutto ciò che Romeo voleva, sì perché a quello non poteva cosa veruna negare ed altresì ché con questo mezzo si persuadeva poter pacificare insieme i Capelletti e i Montecchi ed acquistarsi di più in più la grazia del signor Bartolomeo, che infinitamente desiderava che queste due casate facessero pace per levar tutti i tumulti de la sua città» (Bandello, *Novelle*, II, 9, 297). Un anhelo de paz que mueve también a Silvia en *La Galatea*: «se determinó de tomar a su cargo mi remedio —le cuenta Lisandro a Elicio— y decir a Leonida lo que yo por ella sentía [...], puesto que se le hacía dificultosa tal empresa, por la inimicia grande que entre nuestros padres conocía, aunque, por otra parte imaginaba poder dar

intercambio epistolar de los dos jóvenes, que cobra más relevancia en el episodio habida cuenta de que Cervantes descarta por completo la comunicación directa entre los amantes, de tanta significación en las *novelle*; del texto de Bandello, que Romeo deponga su hostilidad para con Tebaldo por ser ya su familiar,<sup>5</sup> que en el episodio se muda en el propósito de Lisandro de no ofender a Crisalvo, el hermano de Leonida, pese «a que muchas veces intentó matarme», «teniendo por cierto que, si con su hermana me casaba, tendrían fin nuestras enemistades» (I, 45); y en el beso de la muerte que se dan los amantes, que Cervantes parece seguir de Da Porto —como luego veremos—. Hay un aspecto más que enlaza de manera singular el episodio de *La Galatea* con la *novella* de Bandello, cual es la finalidad ejemplar de la historia que expresa el *novelliere* en la carta de presentación y que está ínsita en el episodio del escritor complutense, al lado de la inutilidad de la venganza y la responsabilidad moral del individuo en los hechos desencadenados (Montero, 2016: 117):

Ora ragionadosi un giorno de i casi fortunevoli che ne le cose d'amore avversi avengono, il capitano Alessandro Peregrino narrò una pietosa istoria che in Verona, al tempo del signor Bartolomeo Scala avvenne, la quale per il suo infelice fine quasi tutti ci fece piangere. E perché mi parve degna di compassione e d'esser consacrata a la posterità, per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia, la scrissi (Bandello, *Novelle*, II, 9, 283).

Valerio Nardoni (2016: 230-238), en su reciente estudio sobre las fuentes italianas de *La Galatea*, ha barajado la posibilidad de que Cervantes, conforme al viraje que experimenta la historia de amor con final trágico de dos vástagos de familias enfrentadas hacia la venganza, conociera y aprovechara la *novella* de Bonifacio e Ismene, la X de las *Novelle Porrettane* de Giovanni Sabadino degli Arenti (1445-1510), una colección de sesentaiún relatos

---

principio al fin de sus discordias si Leonida conmigo se casase» (Cervantes, *La Galatea*, I, 41-42).

<sup>5</sup> «Già erano per terra dui o tre per banda caduti, quando indarno affaticandosi Romeo per far a dietro ritirar i suoi, venne Tebaldo per traverso e diede una gagliarda stoccata a Romeo in un fianco. Ma perché egli aveva la corazzina de la maglia non fu ferito, ché lo stocco non puoté passar la corazza. Onde rivoltato verso Tebaldo, con parole amichevoli gli disse: “Tebaldo, tu sei grandemente errato se tu credi che io qui sia venuto per far questione né teco né con i tuoi. Io a caso mi ci sono abbattuto, e venni per levarne via i miei, bramando che oramai viviamo insieme da buoni cittadini. E così t'essorto e prego che tu faccia con i tuoi, a ciò che più scandalo veruno non segua, ché pur troppo sangue s'è sparso”. Queste parole furono quasi da tutti udite; ma Tebaldo, o non intendesse ciò che Romeo diceva o facesse vista di non intenderlo...» (Bandello, *Novelle*, II, 9, 302).

compuesta en 1478 y estampada probablemente en 1493, que alcanzó cierta difusión en la primera mitad del siglo XVI, pues se reimprimió hasta en cinco ocasiones: en 1504, 1510, 1525, 1531 y 1540. Francisco López Estrada (1948: 106) primero y Ellen M. Anderson (1986: 87-90) después, siempre sobre la base de una historia en que el amor y la política entreverados provocan duras pruebas para los amantes, han considerado la influencia de la novela de Sagastes, Disteo y Dardanea, insertada en los libros VII y VIII de la *Segunda parte de la Diana* (1563) de Alonso Pérez, que Cervantes conocía bien, al extremo de que la historia de los sosias Delicio y Partenio con las ninfas Stela y Crimene, desarrollada a lo largo de los libros III, IV y V, podría ser uno de los intertextos tanto del episodio de Teolinda y Leonarda como del de Timbrio y Silerio, y de que la novela fue juzgada con harta severidad por el cura Pero Pérez y, consecuentemente, arrojada al fuego purificador, en el donoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I, vi). El hecho es que, pese a la diversidad del desenlace, hay algunos aspectos que parecen ratificar el ascendiente, como que Disteo ame a Dardanea, hermana de Sagastes, enemigo de aquel, que es lo mismo que sucede entre Lisandro, Leonida y Crisalvo; el papel mediador de Palma, aya de Disneo y criada, cuando tiene lugar la historia, de Dardanea, que ostenta concomitancias con el de Silvia; y la comunicación epistolar de las dos parejas como forma de cortejo o proceso de seducción, alentada además por las dos intercesoras, que ofician aun de mensajeros o propios.<sup>6</sup>

Por último, cabe señalar que tanto Juan Montero (1998: 1068-1069; 2013: 100) como Valerio Nardoni (2016: 225-229) han analizado la presencia, principalmente en la fatídica noche de autos en que se citan los amantes, de la leyenda clásica de Píramo y Tisbe, que el propio Lisandro trae a colación en el texto,<sup>7</sup> y que Cervantes paladeó ora por el relato de las *Metamorfosis* (IV, 55-166) de Ovidio, ya

---

<sup>6</sup> Leemos en la historia de Sagastes, Disteo y Dardanea: «En este medio, Disteo dava la priessa possible a Palma para que le tornasse a mostrar a su señora o que le manifestasse su pena o que le diese una carta de su parte. Todo lo cual Palma hallando ser dificultoso, eligió el menos y, así, le embió a dezir que escriviesse, que ella havría modo cómo la recibiesse sin peligro alguno» (Alonso Pérez, *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana*, VIII, 320-321). Y en la de Lisandro y Leonida: «Discurriendo consigo [Silvia] qué entrada tendría para con Leonida, me mandó que escribiese una carta, la cual ella se ofrecía a darla cuando tiempo le pareciese» (Cervantes, *La Galatea*, I, 42).

<sup>7</sup> Dice así: «Cuando yo lo sentí [la muerte de Leonida entre sus brazos], 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 en la memoria» (Cervantes, *La Galatea*, I, 50).



fuera en latín o, con más certidumbre, en la traducción de Jorge de Bustamante, ora por las fábulas que de la historia compusieron varios poetas españoles del siglo xvi, como la de Jorge de Montemayor, que formó parte, en apéndice, de *La Diana* a partir de la edición vallisoletana de 1561.<sup>8</sup>

Lo significativo, en todo caso, es que Cervantes, ávido, inteligente y crítico lector, parece que supo remontarse hasta el origen en su texto y establecer el vínculo que hilvana la leyenda de Píramo y Tisbe con la historia de Romeo y Giulietta. Pues supo percatarse de la semejanza en los rasgos mayores y de que el ruego final de Tisbe a sus parientes y los de Píramo de que, «pues no nos dejaron ayuntar en la vida, que nos ayunten en la muerte y nos entierren juntos» (Ovidio, *Las Metamorfoses*, IV, 107), se lleva a cabo en la *novella* de Bandello: «con particular dolore dei Montecchi e Capelletti e general di tutta la città, furono fatte l'essequie con pompa grandissima; e volle il signore che in quello stesso avello gli amanti restassero sepolti. Il que fu cagione che tra i Montecchi e Capelletti si fece la pace» (Bandello, *Novelle*, II, 9, 333).

#### LA VIOLENCIA PENETRA EN LA BUCÓLICA:

##### EL ASESINATO DE CARINO A MANOS DE LISANDRO, PRIMERA PARTE DEL EPISODIO

La historia de Lisandro y Leonida quiebra de manera no menos abrupta que radical el argumento pastoril de *La Galatea*, recién comenzado, en la línea de la tradición instaurada por *La Diana* de Montemayor, con la presentación de los protagonistas masculinos del triángulo principal, Elicio y Erastro, la mención del estado en que se hallan sus amores con relación a Galatea y el nacimiento de su franca amistad sellada con un canto alterno o amebeo, y lo hace así para implantar, en el espacio del amor, la concordia y el sosiego, la violenta y la muerte.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Juan Montero (1998; 2013: 100) ha defendido asimismo la historia de Belisa y Arsileo, interpolada en los libros III y V de *La Diana* de Montemayor como fuente principal del episodio de Leandro y Leonida, que no compartimos porque nos parece muy alejada de ella en todos los sentidos, aun cuando pudiera haber inspirado algún lance concreto. De hecho, Montero mismo parece haberla descartado a favor de la historia de Romeo y Giulietta en su último trabajo dedicado a *La Galatea* (Montero, 2016: 116).

<sup>9</sup> Sobre la violencia en *La Galatea*, véase Ricciardelli (1966: 14 y ss.), Stamm (1981), Damiani (1983 y 1985), Sanford y Marcus Shepard (1986), Damiani y Mújica (1990: en particular pp. 69-82) y Hernández-Pecoraro (2003). Sobre la violencia en los libros de pastores, Castillo Martínez (2010).

Ya se aparejaba Erastro para seguir adelante en su canto, cuando sintieron, por un espeso montecillo que a sus espaldas estaba, un no pequeño estruendo y ruido; y, levantándose los dos en pie por ver lo que era, vieron que del monte salía un pastor corriendo a la mayor priesa del mundo, con un cuchillo desnudo en la mano y la color del rostro mudada; y que tras él venía otro ligero pastor, que a pocos pasos alcanzó al primero; y, asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo (I, 32).

El horrendo asesinato de Lisandro no constituye sino la culminación, el remate final, de su patética historia; es el resarcimiento que viene a cerrar el círculo por el crimen de su amada: «Recibe, ¡oh mal lograda Leonida!, la vida de este traidor, que en venganza de tu muerte sacrifico» (I, 32). Una virulenta venganza que aún se manifiesta en que el homicida, antes de abandonar precipitadamente la escena del crimen, no solo no dé sepultura al cadáver del ultimado, sino que amoneste a los «comedidos pastores» a que no hagan «las obsequias y plegarias acostumbradas por el alma traidora dese cuerpo», ni le inhumen, a no ser que en «vuestra tierra» se acostumbre enterrar «a los traidores» (I, 32-33). Sin embargo, ellos lo desoyen, como Antígona con la ley de Creonte para dejar insepulto el cadáver de Eteocles en la indeleble tragedia de Sófocles, y, piadosamente, lo entierran, poniendo fin a la primera parte —la activa— del episodio, pese a que impregnará toda la atmósfera de la acción principal hasta su nueva comparecencia narrativa.

Habida cuenta de que se trata de una acción directa, la narración de la secuencia le corresponde, como queda dicho, al narrador extra y heterodiegético de *La Galatea*; mas no la efectúa desde una posición de omnisciencia, sino que 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. De hecho, para su enunciación, el narrador utiliza a los personajes en la función narrativa de reflectores («Ya se aparejaba Erastro para seguir adelante en su canto, cuando sintieron [...], y, levantándose los dos en pie [...], vieron»). Es discreto señalar que esta perspectiva narrativa o modo de decir del narrador volverá a aparecer en otros compases de la novela, al punto de ser la preponderante en el cuarto episodio, cuando a través de lo que escuchan y ven Galatea, Florisa y Teolinda se profiere el encuentro, el debate y la boda secreta de Rosaura y Grisaldo (libro IV), así como

después, el rapto de Rosaura por Artandro ante la mirada estupefacta de pastores y pastoras (libro V). Es más, será la técnica empleada para describir el encuentro nocturno de Elicio y Lisandro, contado desde la perspectiva del pastor, que marca el progresivo desplazamiento del relato primario al secundario en su segunda parte. Más allá de *La Galatea*, Cervantes la utilizará, al lado de otros modos de decir, en todas sus obras de imaginación en prosa, llevándola al cenit tanto en *Rinconete y Cortadillo*, donde asistimos al patio de Monipodio a través de lo que ven y observan los dos picaruelos, como, sobre todo, en *Don Quijote de la Mancha*, en donde la realidad es no menos ambigua que aparente, distinta para cada uno que la ve y experimenta, hasta precisar interpretación.

Aunque imperan la estupefacción y el misterio de lo sucedido, sus móviles y pormenores, en este primer impulso del episodio se consignan, en síntesis, sus temas mayores: así, el amor de una pareja cercenado trágicamente de raíz por la muerte de ella, llamada Leonida, a causa de una traición orquestada por un tercero, Carino; así, la venganza perpetrada por Lisandro, el pastor homicida, cuyo nombre aún ignoran los pastores y el lector.

Frente a la serie de los libros de pastores en que se inserta *La Galatea*, en concreto frente a *La Diana* de Montemayor, donde operan la magia blanca de la sabia Felicia y la nigromancia de Alfeo, ello significa ya que en los conflictos amorosos de la bucólica cervantina no intervienen otras fuerzas, artes ni realidades que las estrictamente humanas, pues ellos, los conflictos, son consustanciales a su propia condición: la tragedia de los seres humanos, para Cervantes, se debe sola y exclusivamente a otros seres humanos, empezando por uno mismo, como les acaecerá a Anselmo, en *El curioso impertinente*, y a Carrizales, en *El celoso extremeño*, y como les sucede, en un ejercicio de suprema libertad, aunque acosados por las circunstancias, a Morandro y Lira, en la *Tragedia de Numancia*, cuya redacción, si no coetánea, fue inmediatamente posterior a la de *La Galatea*.<sup>10</sup> Frente a la tradición literaria a la que pertenece el episodio, lo mismo la leyenda de Píramo y Tisbe que la historia de Romeo y Giulietta, en que perecen al unísono los dos amantes, aquí solo lo hace uno. Es posible que ello se deba a una mera cuestión de justicia poética: Carino no podía quedar impune de sus actos y la venganza más justa debía recaer en uno de los dos amantes, quien además se siente en parte responsable de lo ocurrido por no haber sabido leer correctamente la situación

---

<sup>10</sup> De hecho, frente al racionalismo empirista de Cervantes, todavía Shakespeare recurrirá a fueras suprasensibles en su dramaturgia, según se echa de ver, sin ir más lejos, en *Hamlet*, *Macbeth* o *The Tempest*.

y no haber atendido a los pronósticos. Igualmente, por dos asuntos formales de crucial importancia: si Cervantes quería introducir la muerte en su pastoral, al menos uno de los asesinatos debía acontecer en el *locus amoenus*, y si lo hacía a través de un episodio intercalado, alguien debía quedar vivo para contar su historia, pues la forma de actualizarlos no es sino mediante una o varias analepsis, resultando mucho más patético y aleccionador que el narrador fuera, antes que un tercero, uno de los dos amantes, para el que la venganza, aunque quizá atempere momentáneamente su padecimiento, no aplaca un ápice su desesperación como tampoco le devuelve a su amada.

#### UNA HISTORIA DE TRAICIONES, VENGANZAS Y MUERTES VIOLENTAS: EL RELATO DE LISANDRO

Tal, en efecto, es lo que se desprende tanto del monólogo como de una canción<sup>11</sup> que canta Lisandro, unas horas después, en la mitad de una floresta, a la luz de la luna, ante la atenta curiosidad de Elicio, que, escondido, espía la escena, en lo que constituye el preámbulo de la segunda parte del episodio.

Sucede que Elicio, luego de haber arribado a la aldea con Erastro a la caída de la tarde, parte de nuevo de su cabaña, al no poder reposar por sus cuitas amorosas y, todavía conmocionado, por lo presenciado y estar pesaroso «de no haber seguido al pastor homicida y saber dél, si fuera posible, lo que deseaba»; y se adentra en «la espesura de un espeso bosque» a fin de «soltar la rienda a sus amorosas imaginaciones» (I, 33). Mas cuando se dispone a hacerlo, «envuelto en el aire delicado, oyó una voz de persona que dolorosamente se quejaba» (I, 34).

<sup>11</sup> La canción, «¡Oh alma venturosa...!», reproduce el mismo esquema métrico que la de Petrarca, «Chiare, fresche e dolci acque», y que la Égloga V, *Ergasto sopra la sepultura*, de la *Arcadia* de Sannazaro. Nardoni (2016: 215-221; 2019: 44 y 79-92) opina que la canción de Lisandro tiene como fuente más importante la égloga de Sannazaro, cuya relación ha analizado en profundidad. A nuestro modo de ver, sin embargo, el principal referente intertextual de la canción de Lisandro lo constituye «el dulce lamentar» de Nemoroso, en la Égloga I (vv. 239-407) de Garcilaso de la Vega, cuya situación amorosa y anímica es exactamente la misma que la de Lisandro; tanto más si tenemos en cuenta que *La Galatea* rinde tributo al poeta toledano de principio a fin; y no se olvide que el pastor Orompo, del debate a cuatro que dirime quién sufre más en amor (libro III), canta asimismo contra la muerte de su amada Listea —los otros tres, Marsilio, que canta contra el desdén, Crisio, contra la ausencia, y Orfenio, contra los celos, se corresponden, respectivamente, con los otros tres episodios de *La Galatea*: el de Teolinda, el de Timbrio y Silerio y el de Rosaura (Muñoz Sánchez, 2003)—.

Es así, por lo que se oye, como la segunda parte del episodio irrumpe sobre la narración de base, solo que esta vez el paso se desencadena lenta y gradualmente. Elicio, entonces, no duda en espiar al que se lamenta («recogiendo por un poco en sí mismo el aliento, porque el ruido no estorbaba de oír lo que era» [I, 34]) y atender así a lo que dice; pues, como dijimos, el narrador recurre a la focalización interna, adopta el punto de vista del personaje. La curiosidad que muestra Elicio es uno de los rasgos que caracterizan en general a los pastores de la bucólica, «y así procuran oír las lamentaciones de los demás, y, si es necesario, se espían los unos a los otros por detrás de árboles y matas, y se aproximan, escondidos, para poder oír lo que dicen los quejosos» (López Estrada y López García-Berdoy, 1999: 32), así como, en particular, a todos los personajes de la obra de Cervantes, comenzando por don Quijote, que nada deja sin escudriñar y todo, lo humano y lo divino, las personas y las cosas, le interesa. Será además el espionaje de los actores principales a los recién llegados o a los que se topan en el camino una fórmula retórico-compositiva frecuentemente empleada por el escritor complutense para introducir historias adventicias.

Lo primero que discierne Elicio no es otra cosa que el absoluto abatimiento de Lisandro, que lo conduce a barajar, cierto, la posibilidad del suicidio —que sobrevuela constantemente la Arcadia cervantina—, si no de forma taxativa, sí como un lento dejarse morir:

Cobarde y temeroso brazo, enemigo mortal de lo que a ti mismo debes,  
mira que ya no queda de quién tomar venganza, sino de ti mismo. ¿De qué  
sirve alargar la vida que tan aborrecida tengo? [...] Tú veras [Leonida], si de  
las cosas de acá tienes cuenta, cómo este miserable cuerpo quedará un día  
consumido del dolor poco a poco, para mayor pena y sentimiento (I, 34).

Y lo mismo en la canción:

Mejor es que, pensando  
que soy de ti olvidado,  
me apriete con mi llaga,  
hasta que se deshaga  
con el dolor la vida, que ha quedado  
en tan estraña suerte,  
que no tiene por mal el de la muerte (I, vv. 60–65, 37).

La situación de desesperación que padece Lisandro es similar a la de Nemoroso con la «divina Elisa» en la *Égloga I* de Garcilaso, por lo que la única esperanza que le queda es reencontrarse con Leonida en el mundo de los bienaventurados:

Goza el santo coro [...]  
 que goza el que no huye el buen sendero;  
 allí gozar espero  
 si por tus pasos guío,  
 contigo en paz entera  
 de eterna primavera,  
 sin temor, ni sobresalto ni desvío;  
 a esto me encamina,  
 pues será hazaña de tus obras digna (I, vv. 66 y 71-78, 37).<sup>12</sup>

Aparte de la opción del suicidio, que apunta a un hipotético desenlace más allá del acto de venganza que se ha cobrado la vida de Carino, y de que Lisandro, mientras «esta apasionada ánima mía rigiere la pesada carga desde miserable cuerpo y la voz cansada tuviere aliento que la forme», no hará otra cosa que tratar en sus «tristes y amargas canciones» de las «alabanzas y merecimientos» de Leonida<sup>13</sup> (I, 35), Elicio recaba más información sobre los antecedentes del caso, así del monólogo como de la canción, como que Leonida murió apuñalada, traicionada por Carino:

[...] en los verdes años de su juventud ofreció la vida al carnicero cuchillo que se la quitase, por la traición al malvado Carino, que hoy, con perder la suya, habrá aplacado en parte a aquella venturosa alma de Leonida, si en la celeste parte donde mora puede haber deseo de venganza alguna (I, 34).

<sup>12</sup> Compárese: «Divina Elisa, pues agora el cielo / con inmortales pies pisas y mides, / y su danza ves, estando queda, / ¿por qué de mí te olvidas y no pides / que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo y verme libre pueda, / y en la tercera rueda, / contigo mano a mano, / busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos / donde descanse y siempre pueda verte / ante los ojos míos, / sin miedo y sobresalto de perderte?» (Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, *Égloga I*, vv. 394-407, 138-139).

<sup>13</sup> En este dedicar toda la vida que le queda a celebrar en cuerpo y alma a Leonida, podría no latir sino la dedicatoria a María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, de la *Égloga III* de Garcilaso: «Aquella voluntad honesta y pura, / ilustre y hermosísima María, / que'n mí de celebrar tu hermosura, / tu ingenio y tu valor estar solía, / a despecho y a pesar de la ventura / que por otro camino me desvía, / está y estará tanto en mí clavada, / cuanto del cuerpo el alma acompañada», que el poeta toledano lleva aun al más allá: «Y aun no se me figura que me toca / aqueste oficio solamente en vida, / mas con la lengua muerta y fria en la boca / pienso mover la voz a ti debida» (Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, *Égloga III*, vv. 1-12, 222-224).

Que Lisandro y Leonida no pudieron saborear las mieles del amor antes de la muerte de ella («¡oh alma del alma mía! [...] que no pude gozarte en la vida» [I, 34]). Que ella fue asesinada por su propio hermano en el momento en que iban a desposarse:

¿Cómo pudo la mano  
inexorable y cruda,  
y el intento crüel, facinoroso,  
del vengativo hermano  
dejar libre y desnuda  
tu alma del mortal velo hermoso?  
¿Por qué turbó el reposo  
de nuestros corazones?  
Que, si no se acabaran,  
en uno se juntaran  
con honestas y sanctas condiciones (I, vv. 27-37, 36).

Solo falta, pues, reconstruir el rompecabezas, articular todos los datos dispersos en un discurso elaborado que recomponga a cabalidad la historia de tan desgraciados amores, tanto más después de la expectación creada no menos en el pastor que en el lector. Ello acaece de la manera más teatral posible (Egido, 1994: 51-57), cuando Elicio, acabada la canción, se da a conocer al quejumbroso homicida, quien, en guardia por el ruido, se pone a la defensiva:

Aquí cesó la voz, pero no los suspiros del desdichado que cantado había, y lo uno y lo otro fue parte de acrecentar en Elicio la gana de saber quién era. Y, rompiendo por las espinosas zarzas, por llegar más presto a do la voz salía, salió a un pequeño prado, que todo en redondo estaba, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estaba ceñido, en el cual vio un pastor que con estremado brío estaba con el pie derecho delante y el izquierdo atrás, y el diestro brazo levantado, a guisa de quien espera hacer algún recio tiro (I, 38)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> «La descripción de esta pose corresponde a la écfrasis de una figura casi escultórica. Cervantes demuestra tener cierta sensibilidad para este tipo de “instantáneas” y una notable habilidad en su realización, tanto que la crítica ha reconocido al menos otras dos imágenes de este tipo en el texto: la descripción del ermitaño Silerio, estático y meditabundo, y la de Gelasia que, parada al pie de un verde sauce, se muestra altanera con un arco en la mano» (Gherardi, 2014: 465, n. 27).

Después del encuentro, ambos personajes entablan un diálogo en el que Elicio se ofrece para ayudarle en lo que pueda, al mismo tiempo que le encarece que le relate su caso, a lo que Lisandro accede. Y así, «sentados sobre la verde yerba, cubiertos por el resplandor de la hermosa Diana», que ilumina media *Galatea*, pero que contrasta agudamente tanto con la lobreguez luctuosa de la historia como con la cerrada y procelosa noche en que se ha consumado la tragedia, se pone en marcha de manera definitiva la segunda parte del episodio y, consiguientemente, su irrupción sobre la acción principal, al contar «el pastor del bosque» (I, 39) su conflicto de amor y venganza, en lo que constituye la primera narración autodiegética de *La Galatea* y del conjunto de la obra de Cervantes.

Es preciso señalar que la relación de Lisandro, que desempeña una función explicativa, no persigue tanto el propósito de narrar por extenso su biografía, más allá de los datos necesarios que lo ubiquen en el mundo, cuanto referir los pormenores de su trágica peripecia sentimental, que constituye su espina dorsal. Se puede decir de forma sumaria que es uno de los dos modelos de relatos autodiegéticos que emplea Cervantes en los episodios verdaderos de sus ficciones en prosa de largo recorrido y, en general, en las ocasiones en que un personaje ha de contar brevemente su caso particular; el otro es el relato autobiográfico completo, es decir, que no se centra en exclusiva en la exposición de un hecho concreto o de un solo segmento de la vida del personaje. Así, desde este punto de vista, la narración de Lisandro es similar, pongamos por caso, a la de Rosaura a Galatea y Florisa, en la misma *Galatea*, a la de Clara de Viedma a Dorotea, en el *Ingenioso hidalgo*, a la de Teodosia a su hermano don Rafael, en *Las dos doncellas*, a la del alférez Campuzano al licenciado Peralta, respecto de su matrimonio, en *El casamiento engañoso*, y a la de Manuel de Sosa al grupo de la barca de Auristela, en el *Persiles y Sigismunda*; y se opone, en consecuencia, a la de Rui Pérez de Viedma, en la primera parte del *Quijote*, a la de Berganza, en *El coloquio de los perros*, o a la de Ortel Banedre, en el *Persiles*. Por otro lado, debido a algunas incongruencias en el uso del punto de vista, que afectan a la propia presentación de Lisandro, realizada en tercera persona, y al conocimiento de determinados sucesos en los que no se halló presente y cuya fuente de información no proporciona, cabe aventurar que quizá en origen la historia pudo haber sido concebida como un relato autónomo enunciado por un narrador externo de carácter omnisciente en tercera persona (Montero, 2016: 116-117) y que fue revestido después para adicionarse a la pastoral en marcha. De manera que el episodio de Lisandro y Leonida podría no ser sino la primera novela corta exenta escrita por Cervantes, bien antes de partir a Italia en 1568 o enrolado en los tercios españoles en



Nápoles y Sicilia entre 1570 y 1575, en plena efervescencia de la difusión de las tres primeras partes de las *Novelle* de Bandello, que se reimprimieron justamente en 1560, en Milán por Antonio degli Antoni, y en 1566, en Venecia por Camilo Franceschini, o bien a su regreso del cautiverio a finales de 1580, toda vez que se ya se había publicado la cuarta y última parte en 1573, en Lyon por Alessandro Marsilli. Con todo, no se puede descartar la eventualidad de que fuera desde el principio proyectada para formar parte de *La Galatea* como piedra de choque y que tales anomalías no constituyan más que pequeños despistes compositivos de un escritor novel (Muñoz Sánchez, 2018: 180-182). Sea como fuere, lo importante es que no solo supo calibrar el género nuevo que sobresalía del rico y variado *corpus* novelístico de Bandello, la *historia trágica y ejemplar*, sino que se sumó activamente a su consolidación.

Cuenta Lisandro, en un relato que se sitúa, pues, en las antípodas del género pastoril, que nació en una aldea de Vandalia, situada en los márgenes del río Betis, de padres nobles y ricos. El mismo lugar en que vio la luz Leonida, cifra de toda hermosura y semejante a él en alcurnia y riquezas, de la que se enamoró perdidamente a pesar de que sus familias, por algunas diferencias «en el mando y gobernación del pueblo», eran rivales irreconciliables, tanto, que estaba «divido en dos parcialidades: la una seguía la de mis parientes, la otra la de los de Leonida» (I, 40). A Lisandro, después de mucho cavilar e incluso de intentar cohibir su pasión a causa de «la endurecida enemistad de nuestros padres», no se le ocurrió otra cosa, para poder manifestar su amor a Leonida, que buscar un intermediario, alguien que tuviera acceso a su casa:

Vine a imaginar que ningún medio se ofrecía mejor a mi deseo que hacerme amigo de los padres de Silvia, una pastora que era en extremo amiga de Leonida, y muchas veces la una a la otra, en compañía de sus padres se visitaban (I, 40-41).

Empero, Lisandro no se conformó únicamente con Silvia, antes bien pretendió la amistad de un pariente de ella, llamado Carino, uno al que apelaban el «astuto», amigo íntimo del hermano de Leonida, Crisalvo, a quien por la «aspereza de sus costumbres le habían dado renombre de cruel» (I, 41), quien, a su vez, estaba enamorado de Silvia, pero al que ella rechazaba amparada precisamente en su mal carácter. El uso de terceros en los casos de amor es una novedad que aporta la historia de Lisandro al conjunto de la obra de Cervantes; papeles que, por lo regular, suelen desempeñar los amigos en el caso de los amantes masculinos,

como, por ejemplo, Silerio con Timbrio, en la misma *Galatea*, o Mahamut con Ricardo, en *El amante liberal*, y las criadas o doncellas en el caso de las amantes femeninas, como Leonarda con Rosaura, en *La Galatea*, o Leonela con Camila, en *El curioso impertinente*. Lo excepcional del caso de Lisandro no solo estriba en hacer cómplices de su secreto a dos, sino hacer depositarios de él a quienes *a priori* nos son personas de toda confianza, motivo que le conducirá a la tragedia. Es a Silvia a quien primero comunica su pasión; la cual se deja convencer de lo que le encarga Lisandro tras conocer la calidad de su amor y el «honesto fin a que mis pensamientos se encaminaban, que era juntarme en legítimo matrimonio con la bella Leonida» (I, 41)<sup>15</sup>, y sobre todo, tras calibrar que su casamiento podría «dar principio al fin» de la «inimicicia grande que entre nuestros padres conocía» (I, 42 y 41). Así, con tal esperanza, Silvia empieza su misión de intermediaria; y lo primero que hace es entregar a su amiga Leonida una misiva de Lisandro en que le declara sus sentimientos e intenciones para con ella, así como hacerla discernir lo que se podría conseguir si tuviera a bien aceptar lo que él le propone: la reconciliación de sus familias.

En este punto del relato la narración de Lisandro es interrumpida por Elicio, dado que quería pasar por alto el contenido de la epístola:

No —dijo Elicio, atajando las razones de Lisandro—, no es justo que me dejes de decir la carta que a Leonida enviaste, que por ser la primera y por hallarte tan enamorado en aquella sazón, sin duda debe de ser discreta. Y, pues me has dicho que la tienes en la memoria y el gusto que por ella granjeaste, no me lo niegues agora en no decírmela (I, 42)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Tenía, pues, razón Alexander Parker (1986: 138) cuando aseguraba que «en *La Galatea* el amor muestra siempre una intencionalidad encaminada hacia el matrimonio; y, hasta que el amante se case, debe ser, y permanecer, casto, devoto y leal». Véase también Casaldueiro (1973: 36-37), Forcione (1988: 1023-1025) y Montero (2013: 99-103).

<sup>16</sup> Compárese esta con la interrupción de don Felis a Placindo, narrador intra y homodiegético testigo de la primera parte de la historia de Sagastes, Disteo y Dardanea, cuando se disponía seguir dejándose en el tintero un soneto comenzado: «Estremado sois, por mi fe —dixo don Felis—. Yo con ofrecérseme qué preguntaros he callado hasta el fin porque prosiguiéssedes sin interrupción; y vos parece que de industria andáis buscando rodeos con que privarnos de lo que tanto contento recibimos. Hazednos tamaño plazer que nos digáis el soneto comenzado y por qué no se acabó, y aquí procuraremos, sabiendo, suplir su falta» (Alonso Pérez, *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana*, VII, 306). En realidad, don Felis, que parece ser que siente predilección por los poemas que salpican de la trama de la historia de segundo grado, no deja de cortar el curso de la narración siempre que Placindo omite algo que menciona que se dijo. Cervantes quizá tuvo en consideración esta peculiar relación entre el narrador y sus narratarios basada en narración y digresión;

La interrupción de Elicio es muy importante por varios motivos. En primer lugar, porque estructura físicamente la autodiégesis de Lisandro en dos impulsos narrativos. En segundo lugar, porque apunta a la situación interlocutiva en que se produce la comunicación de la narración entre el responsable de la enunciación y su interlocutor o narratario, tan importante en la teoría y en la práctica cervantinas, por cuanto para él, que desechó la autobiografía como forma y como fórmula, la novela precisa de al menos dos perspectivas, aunque una de ellas apenas intervenga, se limite a ser el receptor interno del mensaje novelesco (Rey Hazas, 2003: 377-405). En tercer lugar, porque introduce la carta familiar como un recurso narrativo que, aunque en última instancia proviene de la novela sentimental, está presente en la serie literaria a la que pertenece la historia; recurso que más adelante será empleado en el texto por Elicio y Galatea para intentar solucionar su conflicto y que Cervantes menudeará tanto en el resto de su producción narrativa como en su dramaturgia.

Con la entrega de la misiva a Leonida y con su contestación el amor de Lisandro, aunque todavía tibiamente, empieza a tomar cuerpo. Al mismo tiempo que Crisalvo sigue asediando a Silvia sin ningún provecho para él, motivo por el cual demanda a Carino que interceda en su nombre. Su caso particular, como suele ser habitual en las historias de amor de la obra de Cervantes, corre paralela de la principal, a la que habría de servir de alquitara en que ponderar los quilates que atesora o, por lo menos, de contraste y discordancia; tal y como se puede observar, sin ir más lejos, entre las de Aurelio y Silvia e Yzuf y Zahara, en *El trato de Argel*, o las de Elicio y Galatea y Daranio y Silveria, en el relato pastoril. No deviene, empero, más que el campo de operaciones en que Carino empieza a urdir la telaraña de traiciones con que se desquita así de Crisalvo, quien le había vencido y deshonorado en una lucha durante la celebración de una fiesta tiempo ha, como de Lisandro, pues un hermano suyo se le había interpuesto en un caso de amor.

Sucede que lo referido hasta aquí por Lisandro no se ha fundamentado sino sobre la base de la historia de Romeo y Giulietta, con Silvia como árbitro y confidente de sus amores y como punto de convergencia de todos los personajes (Gherardi, 2014: 465). En adelante, sin embargo, el episodio se muda en una historia de encarnizadas venganzas que tiene a Carino como protagonista

---

un relación que en última instancia se remonta el relato de Calasiris a Cnemón, primero, y a un receptor múltiple, al final, a propósito de los preliminares de la historia de Teágenes y Cariclea, en las *Etiópicas* de Heliodoro; novela que estaba de plena actualidad en el momento de redacción de la obra de Alonso Pérez, entre otras factores, porque había sido traducida al castellano en 1554, por «un secreto amigo de la patria».

central. 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.

El gran error de Lisandro, ciertamente, no es otro que no casar la pasión con la razón, como aboga, desde la teoría, Tirsi en el debate filigráfico que lo enfrenta a Lenio en el libro IV de *La Galatea*. En efecto, el amante de Leonida, cegado por su pasión, no es capaz de vislumbrar las pretensiones retorcidas de Carino, a quien conoce bien, y se limita a fiarse de sus consejos y, lo que es peor, de su actuación. Pero si él es prisionero de su amor, Crisalvo lo es de su ira y mala saña, por lo que devendrá un peligroso juguete en manos de Carino (Casalduero, 1973: 137), sobre todo después de que, aprovechándose de la amistad de Lisandro y Silvia, le haga creer que ella lo desdeña a favor de su máximo enemigo, de tal forma que toda su adoración anterior se mude en celos y odio visceral: «vino a aborrecer a Silvia tanto como la había querido» (I, 45).

Con Carino manejando, cual un demiurgo, los hilos de la trama, Silvia, que lo había hecho ya el custodio de Leonida, le pone en sus manos, sin pretenderlo, la tan ansiada y deseada venganza, ya que le hace saber que los amores de Lisandro con Leonida han llegado a tan buen puerto, que han decidido desposarse en secreto, a espaldas de sus padres, en una aldea cercana a la suya, y le pide que sea él quien acompañe a Leonida durante el trayecto nocturno hasta el lugar convenido. Ante esta buena nueva, Carino le comenta a Crisalvo que si se quiere vengar de Silvia y de Lisandro lo podrá poner en práctica, pues, disfrazando la verdad con la mentira —motivo caro a Cervantes—, le revela lo que le sabe, pero permutando la persona de Leonida por la de Silvia, y en lugar de acompañar él a Leonida, como era lo acordado, Carino se lo ha pedido a un tal Libeo, diciéndole a Crisalvo que el que acompaña a su odiada Silvia no es otro que Lisandro. La tragedia, pues, se cierne sobre la pareja.

Aurora Egido (1994: 78 y 80) ha destacado que «la noche ocupa un papel relevante en *La Galatea*» en todas sus manifestaciones, y, aunque por lo general

«asistimos al dominio de la luna», se adecua perfectamente a las exigencias de «las historias intercaladas». Así, Carino decide que la ida de Leonida a la aldea vecina no sea sino «la primera noche que, por muestras del día, entendiesen que había de ser oscura» (I, 46), como, por otro lado, mandan los cánones de la tragedia. Y, en efecto, la noche elegida, para la cual Cervantes tuvo en consideración la de la fatal cita de Píramo y Tisbe, se inunda de malos augurios, primero por el premonitorio y simbólico sueño de Lisandro al pie de un fresno, en que una cierva blanca es despedazada por un fiero león, y luego, porque acabó «de cerrar la noche, con tanta oscuridad, con tan espantosos truenos y relámpagos, como convenía para cometerse con más facilidad la crueldad que en ella se cometió» (I, 48), en uso del motivo de rancio abolengo de la simpatía universal de los elementos, que Cervantes llevaría al culmen en su obra, en la borrasca interior de Auristela, provocada por celos, que se proyecta en la tormenta exterior que hace volcar la nave en que viajan, en los compases finales del libro I del *Persiles*. De este modo, con Lisandro esperando a su amada en la casa de sus parientes en la aldea convecina, con Leonida, en camino con Libeo, feliz y despreocupada, con Carino saboreando el placer de su despiadada venganza y con Crisalvo, acompañado de cuatro secuaces, al acecho, se consuma el fratricidio:

Apercibiéronse luego los cinco crueles carniceros para colorarse en la inocente sangre de los dos que tan sin cuidado de traición semejante por el camino se venían, los cuales llegados a do la celada estaba, al instante fueron con ellos los pérfidos homicidas y cerráronlos en medio. Crisalvo 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, a tiempo que Libeo por los otros cuatro (creyendo que a mí me las daban) con infinitas puñaladas se revolcaba por la tierra (I, 48-49).

Las muertes de Leonida y de Libeo son solo las primeras, pues la sangre seguirá tiñendo la Arcadia cervantina a través de la calamitosa historia. Impaciente por la tardanza de su amada, Lisandro deja la casa de sus parientes para ir en su busca, hasta que «fui a tienta a dar adonde Leonida estaba envuelta en su propia sangre» (I, 53), aún moribunda, con el tiempo de vida suficiente para notificarle quiénes son el traicionero y el asesino y, como Píramo de Tisbe y Romeo de Giulietta, despedirse de él con el beso de la muerte: «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» (I, 53). Un beso que, como dijimos,

Cervantes pudo adoptar de la *novella* de Luigi da Porto<sup>17</sup>, aunque quizá también de la historia de Venus y Adonis que teje Climene, en la *Égloga* III de Garcilaso de la Vega<sup>18</sup> y que reescribiría en la historia de Morandro y Lira, en la *Tragedia de Numancia* (IV, vv. 1828-1887); en la de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, en el *Ingenioso caballero* (LX), en la del vencedor de los dos capitanes y Transila (I, xx) y en la de Auristela y Periandro, cuando él cae de la torre abrazado con Domicio (III, xiv), en el *Persiles y Sigismunda*.

Mientras que ha accedido la escena más patética y plástica de la historia<sup>19</sup>, se prepara la más violenta, pues Crisalvo, conociendo su error fatal, vuelve a la escena del crimen para comprobar la identidad de la persona a la que ha asesinado, pero se topa antes con la furia vengativa de Lisandro, quien no se conforma solamente con asestarle un golpe mortal, sino que, una vez herido, «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 en el corazón» (I, 50). El baño de sangre se ha culminado seis meses después en el *locus* idílico de la bucólica, cuando Lisandro, delante de Elicio y Erastro, ha matado a Carino.

Con la conclusión del relato de Lisandro se cierra el primer episodio intercalado de *La Galatea*. No obstante, el paso de la interpolación a la peripecia medular se efectúa de manera progresiva, pues, antes de que sea definitivo, hay una suerte de coda final en que Elicio consuela como mejor puede al desdichado Lisandro, a quien ruega encarecidamente que se quede en su aldea durante algún tiempo. Pero Lisandro, que tiene a bien aceptar, solo permanecerá un jornada más con los pastores, pues la misma noche de la segunda «pidió [...] licencia a Elicio para volverse a su tierra, o adonde pudiese, conforme a sus deseos, acabar lo poco que, a su parecer, le quedaba de vida» (I,76). A partir de aquí, prosigue su incierta vida.

La no resolución absoluta de la historia en el seno de *La Galatea*, en la línea de lo que sucederá con la de los dos amigos Timbrio y Silerio, que se cierra a

<sup>17</sup> «[...] e con gran fatica queste parole finite, tramortita si cadé: e risentitasi andava dapoi miseramente con la bella bocca gli estremi spiriti del suo caro amante raccogliendo, il quale verso il suo fine a gran passo caminava» (Da Porto, *La prima Giulietta*, 70).

<sup>18</sup> «Adonis este se mostraba qu'ra, / según se muestra Venus dolorida, / que, viendo de la herida abierta y fiera, / sobre'l estaba casi amortecida; / boca con boca coge la postrera / parte del aire que solia dar vida / al cuerpo por quien ella en este suelo / aborrecido tuvo al alto cielo» (Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, *Égloga* III, vv. 185-192, 233).

<sup>19</sup> Escena que ha sido analizada por Issacharoff (1981: 332-333) desde una perspectiva o en clave manierista.

expensas de las dobles bodas en la ciudad de Toledo con las hermanas Nísida y Blanca, es una constante que se repite en determinadas ocasiones en Cervantes. Piénsese en las dos historias que conforman el entramado de los hermanos Pérez de Viedma: la del capitán cautivo y Zoraida y la de los jóvenes don Luis y doña Clara, cuya andadura acaba en la venta de Juan Palomeque, en donde se despiden de los personajes principales sin que sepamos lo que les sucederá en León y en Sevilla, respectivamente, así como la de la morisca Ana Félix y el cristiano Gaspar Gregorio, que queda arriada en la casa de don Antonio Moreno, en el *Quijote*, y también en novelas ejemplares como *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*.

## CONCLUSIONES

En definitiva, el episodio de Lisandro se abre y se cierra en el Libro I de *La Galatea*, aunque sin alcanzar su remate final, pues en el horizonte se dibuja el porvenir desdichado de Lisandro, que habrá de luchar a brazo partido ante la tentación del suicidio por amor, dolor y compunción y la muerte natural, que le permita trascender su relación en un más allá esbozado en la canción inicial. Y lo hace después de cumplir «la intención que le confió Cervantes: inclinar la obra hacia la *tragedia*» (López Estrada y López García-Berdoy, 1999: 36), mostrando a los pastores con crudo realismo el entramado de venganzas, traiciones y muertes violentas que hacen tambalear los pilares de la bucólica clásica y que se manifiesta mediante un caso de amor en situación extrema que aspiraba al matrimonio cristiano como meta, al mismo tiempo que advierte sobre el peligro que arrastran tras de sí la ira y los celos, esa «curiosidad impertinente» (III, 201) que para Damón constituye la mayor afición y turbación de amor, tanto como sobre la inutilidad de la venganza.

Una fractura, en todo caso, del orbe pastoril que señalará el camino del final trunco de *La Galatea*, en que unos pastores, aleccionados por los diferentes casos de amor protagonizados por personajes ajenos a su circunstancia y condición y decididos a despojarse de su esencia poética, de abandonar el mundo de la Arcadía y sumergirse de lleno en el ámbito de la realidad (Muñoz Sánchez, 2003), se disponen, aparejados como un ejército encabezado por los pastores cortesanos de educación universitaria Tirsi y Damón, a emplear la fuerza, si el venerable Aurelio, padre de Galatea, no entra en razones y suspende el matrimonio concertado de su hija con el rico pastor portugués de las orillas del río Lima:

Y así, sin más detenerse, hacia el aldea se encaminaron, yendo delante Tirsi y Damón, siguiéndoles todos los demás, que hasta veinte pastores serían, los más gallardos y bien dispuestos que en todas las riberas de Tajo hallarse pudieran, y todos llevaban intención de que, si las razones de Tirso no movían a que Aurelio la hiciese en lo que le pedían, de usar en su lugar la fuerza y no consentir que Galatea al forastero pastor se entregase (VI, 435).

Un final sin final porque, si al principio era el contraste manifiesto entre el mundo de Elicio y Erastro y el de Lisandro y Carino, ahora, rota ya la convención bucólica, solo queda la realidad; y ese es ya otro capítulo de la historia de la novela.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Avalle-Arce, Juan Bautista (1974): *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- (1988): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 5-48.
- (1996): «Estudio preliminar», en Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, pp. ix-xxiii.
- Bandello, Matteo (2011): *Novelle*, ed. Elisabetta Menetti, Milán, BUR.
- Baquero Escudero, María Luisa (2013): *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Casalduero, Joaquín (1973): «*La Galatea*», Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, pp. 27-46.
- Castillo Martínez, Cristina (2010): «La violencia en los libros de pastores», *Revista de Literatura*, 82/163, pp. 55-68.
- (2013): «*La Galatea* en el entorno de la novela pastoril», en Juan Octavio Torija (ed.), *Cervantes novelista: antes y después del «Quijote»*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, pp. 189-215.
- Cervantes, Miguel de (2014), *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, RAE.
- Cervantes, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico, Madrid, RAE.
- Damiani, Bruno M. (1983): «Death in Cervantes' *Galatea*», *Cervantes*, 4, pp. 53-78.
- (1985): «The Rhetoric of Death in *La Galatea*», en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 53-70.
- y Bárbara Mújica (1990): «*Et in Arcadia Ego*». *Essays on Death in the Pastoral Novels*, Lanham (Maryland), University Press of America.
- Egido, Aurora (1994): *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.
- (2018), *Por el gusto de leer a Cervantes*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Finello, Dominick L. (1976): «Cervantes y lo pastoril a nueva luz», *Anales Cervantinos*, 15, pp. 211-222.
- Forcione, Alban K. (1988): «Cervantes en busca de una pastoral auténtica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, pp. 1011-1043.
- Gerhardt, Mia (1959): *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcoum.
- Gherardi, Flavia (2014): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, RAE, pp. 439-537.
- Güntert, Georges (2007): *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Hernández-Pecoraro, Rosalie (2003): «“Busco la muerte en mi daño, que ella es vida a mi dolencia”»: diversas manifestaciones de la muerte en *La Galatea*», en Francisco Caudet y Kerry Wilks (eds.), *Estas primicias del ingenio. Jóvenes cervantistas en Chicago*, Madrid, Castalia, pp. 113-133.
- Issacharoff, Dora (1981): «Imágenes manieristas en *La Galatea* de Cervantes», en Manuel Criado del Val (ed.), *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, Madrid, pp. 327-336.
- López Estrada, Francisco (1948): *Estudio crítico de «La Galatea» de Miguel de Cervantes*, Tenerife, Universidad de La Laguna.

- (1952): «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes», *Comparative Literature*, 4, 161-169.
- (1974): *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Gredos, Madrid.
- (1990): «La literatura pastoril y Cervantes: el caso de *La Galatea*», en AA.VV., *Actas del primer Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 159-174.
- y María Teresa López García-Berdoy (1999): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, pp. 11-107.
- Montero, Juan (1998): «Trasluz de una historia cervantina, la de Lisandro y Leonida (*La Galatea*, libro I)», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (ed.), *Siglo de Oro. Actas del cuarto Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 1064-1070.
- (2013): «*La Galatea* como novela cervantina», en Juan Octavio Torrija (ed.), *Cervantes novelista: antes y después del «Quijote»*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, pp. 85-111.
- (2016): «*La Galatea*: hacia Cervantes», *Revista de Occidente*, 427, pp. 106-120.
- Mújica, Bárbara L. (1986): *Iberian Pastoral Characters*, Washington, Scripta Humanistica, 1986.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2003): «Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*», *Epos*, 19, pp. 89-101.
- (2018): «Cervantes, *novelliere*», *Boletín de la Real Academia Española*, 98, pp. 177-196.
- Nardoni, Valerio (2016): *Sulle fonti italiane de «La Galatea» di Cervantes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (2019): «*La Galatea* de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la «Arcadia» de Sannazaro», Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- Ovidio (2017): *Las Metamorfosis o Transformaciones*, ed. María Jesús Franco Durán, trad. Jorge de Bustamante, Madrid, Clásicos Hispánicos.
- Parker, Alexander, (1986): *La filosofía del amor en la literatura española entre 1480-1680*, Madrid, Cátedra.
- Parrilla, Carmen (2007): «La novela pastoril», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Orígenes de la novela*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 295-334.
- Pérez, Alonso (2018): *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, ed. Flavia Gherardi, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Perocco, Daria (2017): *La prima Giulietta. Edizione critica e commentata delle novelle «Giulietta e Romeo» di Luigi Da Porto e di Matteo Maria Bandello*, Milán, Franco Angeli.
- Prieto, Antonio (1975): *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona.
- Rey Hazas, Antonio (2003): *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga.
- (2005): *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.
- y Florencio Sevilla Arroyo (1996): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza (*Obra Completa*, vol. I), pp. I-XLV.
- Rhodes, Elizabeth (1989): «Sixteenth-Century Pastoral Books, Narrative Structure and *La Galatea*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, pp. 351-360.
- Ricciardelli, Michele (1966): *Originalidad de «La Galatea» en la novela pastoril española*, Montevideo, Publicaciones del Instituto de Estudios Superiores.
- Riley, Edward C. (2001): *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, trad. Mari Carmen Llerena, Barcelona, Crítica.

- Romano, Angelo (1993): *Le storie di Giuletta e Romeo*, Roma, Salerno, 2 vols.
- Sabor de Cortázar, Celina (1971): «Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*», *Filología*, 15, pp. 227-239.
- Shepard, Sanford y Marcus Shepard (1986): «Death in Arcadia. The Psychological Atmosphere of Cervantes' *Galatea*», en José J. Labrador Herraiz y Juan Fernández Jiménez (ed.), *Cervantes and the Pastoral*, Cleveland, Penn State University / Behrend College Cleveland State University, pp. 157-168.
- Solé-Lerís, Amadeo (1980): *The Spanish Pastoral Novels*, Boston, Twayne Publishers.
- Stamm, James R. (1981): «*La Galatea* y el concepto del género», en Manuel Criado del Val (ed.), *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, pp. 337-343.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel y Javier Guijarro Ceballos (2007): *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela del Siglo de Oro*, Madrid, Eneida.
- Trabado Cabado, José Manuel (2000): *Poética y pragmática del discurso lírico. El Cancionero pastoril de «La Galatea»*, Madrid, CSIC.
- (2003): «*La Galatea* y la modernidad narrativa», en Inés Carrasco Cantos (ed.), *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, Málaga, Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana*, n.º 48), pp. 99-121.
- Vega, Garcilaso de (1995): *Obra poética y textos en prosa*, est. prel. Rafael Lapesa, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.