

El diálogo en *La Galatea*

José Manuel Martín Morán
Università del Piemonte Orientale, Italia
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8799-2820>
martin.moran@uniupo.it

Resumen

El diálogo es fundamental en la novela pastoril. Su estudio en *La Galatea* revela la adhesión de la obra al código del género, con las numerosas escenas de escucha clandestina del lamento amoroso ajeno, y el marcado retoricismo que impone un mismo registro lingüístico para todos los hablantes. Precisamente esa fiel adhesión al código dará origen a un conflicto de l mismo con la lógica del relato, que redundará en incongruencias de personajes y situaciones. En *La Galatea*, el diálogo determina una curiosa distribución de los diferentes episodios en *plano secuencia*, que permite superar el esquema del *entrelazamiento* entre diferentes hilos narrativos presente en el modelo de *La Diana*. Este trabajo también pone de relieve el carácter anticipador de *La Galatea* respecto al *Quijote* en lo referente al uso de algunas técnicas dialogales, como el discurso indirecto libre o el discurso directo libre.

Palabras clave: diálogo narrativo; código pastoril; conflicto código/diégesis; voyeurismo; discurso indirecto libre; discurso directo libre.

The Dialogue in *La Galatea*

Abstract

Dialogue is fundamental in the pastoral novel. The study of it in *La Galatea* reveals the work's adherence to the code of the genre, with the numerous scenes of eavesdropping on another's love lament, and the marked rhetoricism that imposes the same linguistic register for all speakers. Precisely this faithful adherence to the code will give rise to a conflict with the logic of the story, which will result in inconsistencies of characters and situations. In *La Galatea*, the dialogue determines a curious distribution of the different episodes in a sort of *continuous take*, which allows the author to overcome the scheme of *interweaving* between different narrative threads present in the model of *La Diana*. This work also highlights the anticipatory nature of *La Galatea* with respect to *Don Quixote* in relation to the use of some dialogic techniques, such as free indirect speech or free direct speech.

Keywords: Narrative Dialogue; Pastoral Code; Conflict Code/Diegesis; Voyeurism; Free Indirect Speech; Free Direct Speech.

Como citar este artículo / Citation: Martín Morán, José Manuel. 2024. «El diálogo en *La Galatea*». *Anales Cervantinos* 56, 562. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2024.562>

Recibido: 23/02/2024. Aceptado: 07/05/2024. Publicado en línea: 27/03/2025.

La estructura narrativa de la novela pastoril impone la centralidad del diálogo. Esta afirmación, que podría sonar un tanto contundente, halla fundamento en uno de los pilares básicos de la trama: las formas de interrelación personal y de caracterización recíproca preferidas por sus actantes; los pastores literarios expresan sus penas de amor de muchos modos, pero todos prevén alguna forma de interlocución, con un destinatario presente de manera virtual, como en los poemas cantados al son de un rústico rabel o escritos en las cortezas de los árboles; o como en los monólogos insensatos, por solitarios, e imposibles, siempre sujetos a la auscultación clandestina de sus compañeros arcádicos, tan heridos por Cupido como ellos mismos; o como en las conversaciones en torno a sus respectivas vicisitudes amorosas.

La idea de la centralidad del diálogo en la novela pastoril la expresan bien López Estrada y Gaylord Randel; el primero define como verdadera «vocación por entablar diálogos y conversar entre ellos» (1988, 336) la que manifiestan sus personajes; los cuales, para la segunda, parecen estar dominados por el ansia de hablar de amor, más que por el cuidado de los rebaños e incluso más que por la propia práctica del amor (1982, 254). Por otro lado, parece que el marco natural bucólico abocaba la narración al predominio del diálogo, como se aprecia ya en las *Bucólicas* de Virgilio, obra en la que se hace patente ese vínculo entre *locus amoenus*, ocio y diálogo propuesto por Cicerón en su diálogo *Brutus*; lo recuerda López Estrada (1988, 340), antes de trazar el itinerario cronológico de la idea: Sannazaro, Montemayor, Cervantes, Lope y los demás autores del género desarrollaron las potencialidades narrativas ínsitas en esa situación básica (pastores enamorados en ambiente arcádico), con el recurso a las historias secundarias y a la dramatización de la trama principal.

RETORICISMO DE LOS DIÁLOGOS

En ese marco natural de *La Galatea*, Rivers (1985, 12-13) parece entrever, por un momento, un cronotopo utópico en el que ambientar la confrontación de visiones del mundo, con una forma de dialogismo anterior al del *Quijote*; pero, en seguida, difumina la sugestión bajtiniana, al subrayar el alto retoricismo de los parlamentos, a pesar de su oralismo residual. Y, en efecto, en los diálogos de *La Galatea* es difícil captar diferencias entre las voces de los personajes, como no sea en la voz de Erastro, proclive al popularismo léxico, aunque no sintáctico. El uso del epíteto hermana a personajes y narrador, y la sintaxis ordenada en frases largas, de estructura ciceroniana, repletas de antítesis, paralelismos y similitudines (López Estrada y López García-Berdoy 1999, 30; Gherardi 2014, 533-534), hace difícil distinguir, como decía, los acentos y los tonos de las diversas voces; únicamente los contenidos de las oraciones, el sentimiento y la visión del amor que expresan nos pueden ayudar en la tarea.

Este corsé retórico preponderante, tanto en el discurso del narrador como en los de los personajes, reduce necesariamente la dimensión dialéctica de la confrontación, ya seriamente comprometida, por lo demás, a causa de la estructura comunicativa predominante en la novela. En efecto, los diálogos de *La Galatea* son, por lo general, un tanto asimétricos, si no en la forma, sí en el contenido; en ellos, el interlocutor expone sus penas amorosas a terceros, en la mayor parte de los casos, sin que el oyente pueda intervenir con mayor eficacia que la que puedan tener unas pocas palabras consolatorias de circunstancias o con la exposición de sus propias cuitas amorosas.

Encontramos, es cierto, algunos debates en torno al amor, en escenas específicas, como la de la polémica sobre el desamor entre Lenio y Tirsi (IV, 238-262); o la égloga en que varios pastores disputan sobre la magnitud y la esencia metafísica de las respectivas pérdidas, bajo

el alto arbitraje de Damón (II, 170-197); o la competición poética a golpes de glosa entre Francenio y Lauso (III, 203-205). Pero no podríamos decir que en estos episodios los personajes expongan una perspectiva personal sobre el mundo o simplemente las ideas rectoras de la propia existencia –como demostrará Lenio, firme valedor del desamor como forma de vida, enamorándose de Gelasia a la vuelta de pocas páginas–, sino más bien posiciones preconcebidas en debates de corte académico; de hecho, buena parte del material filosófico de los mismos proviene de los textos de Equicola, Bembo, León Hebreo y otros autores renacentistas italianos (López Estrada 1952; Gherardi 2014, 508-509; Nardoni 2016, 93-184).

En contados casos hallamos la confrontación directa entre sujeto y objeto de amor: Elicio y Erastro se encaran con su amada Galatea en diferentes momentos (I, 52-54; V, 316-318, 322-323)¹; también tratarán directamente de sus respectivos amores y desamores Silerio y Nísida (II, 127-132), Galercio y Gelasia (IV, 267-268), y Grisaldo y Rosaura (IV, 211-218). No deja de ser significativo que ninguna de estas confrontaciones directas entre los miembros de las diferentes parejas llegue a ser resolutive, en lo que respecta a la creación de un nuevo equilibrio capaz de garantizar un futuro a la relación amorosa. Las únicas parejas con futuro estable son las que forman Timbrio y Nísida, y Silerio y Blanca, los únicos amantes a los que nunca hemos escuchado declararse su amor, ni directa ni indirectamente; la unión de los dos últimos ha sido forjada por Timbrio sobre la base del amor incondicional que la muchacha siente por el ermitaño y la de los dos primeros por Silerio, hábil y sufridor tercero en beneficio ajeno y daño propio, pues bebía los vientos por la misma que entregaba a su amigo. Parecería que el relato empujara al lector a pensar que, para alcanzar la felicidad, conviene no hablar de amor con el objeto del mismo. Grisaldo y Rosaura desmienten esta suposición, pues llegan a pergeñar un proyecto de futuro compartido, tras muchos sinsabores, pero, en cuanto el mozo se ausenta para convencer a su padre de que no se siga oponiendo a su unión, el proyecto volverá a tambalearse por la desaparición de Rosaura, raptada por el poco cortés Artandro, el aragonés al que ella ha dado esperanzas sin fundamento. El diálogo, pues, en todas estas situaciones, parece no poder desplegar su carga dramática, o sea, la fuerza que lo capacita para modificar las relaciones interpersonales (*función de acción* la llama Durrer 1999, 118, función reconocida ya, por lo demás, en la *Poética*, 6, 1450b; 13, 1454a); se hace difícil no relacionar esta asimetría dialogal con la *desincronización amorosa* generalizada (la etiqueta «unsynchronized love» es de Gaylord Randel 1982, 267) que parece habitar el núcleo temático del género pastoril: los personajes siguen y persiguen a su objeto de amor, lo encuentran, lo pierden y nunca consiguen satisfacer sus deseos amorosos. La estructura pragmática de los diálogos, con su sustancial asimetría, reproduce la de los vínculos sentimentales entre los pastores enamorados, con su desalineamiento necesario para la creación del ambiente de melancolía utópica. El código del género gravita en torno a esta homología entre los modos de comunicación de los personajes y sus modos de relación amorosa. Sus capacidades de acción y sus personalidades se ven constreñidas dentro del espacio acotado de la coherencia actancial impuesta por la previsión genérica de enamorados no correspondidos e incapacitados para resolver sus cuitas.

CÓDIGO PASTORIL VS. DIÉGESIS

Lo que podría haberlos hecho diferentes, su psicología, su origen social, sus vivencias, pasa en segundo plano, ante la necesidad del autor de ser fiel al código expresivo pastoril, que hace de la prosa de *La Galatea* una prosa metapoética (Gaylord Randel 1982, 254-

1. Con los números romanos entre paréntesis me refiero a los libros de *La Galatea* y con los arábigos a las páginas de esta edición: Cervantes 2014.

255; Miñana 2002, 457). Dicho de otro modo, el narrador limita la libre expresión de los personajes y el desarrollo de sus personalidades, al recurrir a las formas y las estructuras expresivas del código del género, con guiños constantes a las convenciones establecidas por la tradición pastoril, como el uso del epíteto, el tópico de la inefabilidad para la experiencia estética y la amorosa, los debates en torno al amor, la égloga, la glosa, etc. Más allá de la dimensión metapoética de *La Galatea* señalada por Gaylord Randel, a mí me interesa subrayar –y de ello me ocuparé en las próximas páginas– el conflicto que se viene así a crear entre un código genérico rígido, preponderante en la estructura del discurso, y la fuerza expresiva autónoma y la personalidad de los personajes. Un conflicto que termina por alterar la armonía entre discurso y relato; entre las formas y los registros expresivos del nivel lingüístico, y las situaciones narrativas y los modos de la interacción personal determinados por los atributos de los actantes. Las formas más evidentes de ese conflicto las tenemos en las infracciones al decoro de los personajes.

El excesivo apego al retoricismo estilístico obliga, a veces, a los personajes a salirse del decoro para extralimitarse en el uso de sus facultades; en esos casos, la infracción resultará oportunamente subsanada por la intervención inmediata de uno de los interlocutores. Lenio habla con conceptos elevados y una oratoria digna de un rétor, poco adecuada a la formación pastoril del personaje, como apunta Darinto, a lo que se apresura a contestar Elicio, justificando tal capacidad declamatoria con el trascurso de «los más floridos años de su edad [...], no en el ejercicio de guardar las cabras en los montes, sino en las riberas del claro Tormes, en loables estudios y discretas conversaciones» (IV, 263). Ni que decir tiene que la mención del periodo de formación universitaria en Salamanca no dará lugar a remembranzas pasadas ni a relatos extemporáneos. La transgresión a los límites del decoro por parte de Galatea, demasiado ducha en males amatorios para su corta edad, la explica el discreto Damón por las virtudes naturales de la adolescente, a la que atribuye la palma de la discreción (V, 317), y si él, el más discreto entre los discretos, lo dice...

Con su palabra, los personajes ayudan a construir la coherencia del relato, anticipando las posibles objeciones del lector con sus explicaciones para las probables incoherencias comportamentales de los demás (Miñana 2002, 463; para el *Quijote*, Martín Morán 2014, 98), algo que, en puridad, le hubiera correspondido al narrador. Estamos ante un caso de usurpación de las funciones del narrador por parte de los personajes en sus parlamentos dialogales; y es que la potencia de la textualidad, su ímpetu de autosustentación sin aportes externos, así sea a costa de la coherencia y las posibilidades de desarrollo de los personajes, parece imponerse sobre la necesidad de la recepción abstracta desde la omnisciencia de un narrador. Constatamos aquí, en la primera obra narrativa de Cervantes, una tendencia en la concepción de la coherencia textual que tendrá mayor desarrollo veinte y treinta años más tarde en sus obras de madurez, el *Quijote* y el *Persiles*, como creo haber puesto de relieve en anteriores trabajos (Martín Morán 2014 y 2019).

La urgencia de la cohesión textual que lleva a los personajes a reparar inmediatamente las infracciones al decoro de alguno de ellos es la misma que apreciamos en determinados relatos insertos, en algunas reveladoras incongruencias en el punto de vista de la enunciación, como que el narrador secundario se comporte como omnisciente en lo relacionado con los demás, olvidando que el suyo ha de ser un punto de vista parcial. Silerio cuenta la reacción interior de Timbrio cuando se enteró de su amor por Nísida, sin que entre los dos amigos haya podido mediar palabra al respecto (II, 135); Lisandro narra la tormenta de pasiones colectiva en el interior de los demás personajes de su historia y, después, una conversación muy detallada entre Carino y Crisalvo, sin que él verosímelmente haya podido tener noticia ni de una ni de otra (I, 45). En estos casos, como en los casos de recuerdo preciso de cartas (de «pasmosa exactitud», dice Egido 1986, 144) –Lisandro reproduce de

memoria la suya a Leonida y la de ella a él (I, 42-3); Silerio las de Timbrio a Leonida (II, 130 y 145-150)–, versos –Teolinda recuerda los de Artidoro (II, 86-89); Silerio su lamentación de amor (II, 133); Lauso la suya a Silena (V, 281-284), etc.– y diálogos, se percibe la misma potencia de la textualidad, la tendencia del relato a autosustentarse en los medios que posee en sí mismo, sin la autoridad externa del narrador omnisciente, que acabo de señalar en relación con las explicaciones racionales de un personaje para las incongruencias comportamentales de otro.

En la clasificación de los géneros discursivos de Bajtín (1982, 248-293), las cartas y los diálogos forman parte de los géneros primarios, los que dan forma a la comunicación en la vida cotidiana. Cuando son introducidos en un género secundario, como puede ser la novela, pierden su relación con la realidad social y solo la recuperan indirectamente como fenómeno estético dentro del acontecimiento artístico que es el género secundario, en este caso, la novela (Bajtín 1982, 250). En *La Galatea*, la reproducción literal de los diálogos y las cartas en el relato autodiegético interpolado parece responder a esta posibilidad de glorificación estetizante de un texto caracterizado genéricamente; Elicio ensalza el estilo epistolar de Lisandro, aun antes de haberle escuchado recitar de memoria literalmente su carta: «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» (I, 42).

Corre a cargo del personaje la valoración de la eficacia retórica del género primario de la carta, como llamada de atención para el lector, quien podría deleitarse en su lectura, o incluso aprovecharla como modelo para situaciones análogas de la vida (López Estrada y López García-Berdoy 1999, 19).

Ese mismo ímpetu modelizante se diría que subyace bajo otra infracción al decoro, señalada por la crítica (Cull 1981, 75; Bognolo 2002, 208): en dos diferentes ocasiones, los personajes extienden su pulsión *voyeurista* a la violación de la intimidad ajena, leyendo clandestinamente cartas de otros; lo hace Elicio con la carta de Mireno a Silveria, en cuanto este vuelve la espalda al grupo (III, 165), y más adelante lo hará Tirsi con el largo poema que Galercio había escrito para Gelasia y que le había sido sustraído en el rescate de su intento de suicidio en el Tajo (VI, 426-429). Se verifica, en estos ejemplos de infracción al decoro de los personajes, una tensión entre las exigencias estructurales de construcción de los personajes y la extrema codificación del género; lo que desde la óptica de la congruencia del personaje parece una infracción, desde el punto de vista de la construcción del discurso narrativo, como resultado de la amalgama de diferentes tipos de discursos primarios, apunta hacia esa condición de género hipercodificado de la que hablaba, sobre la base de la expresión retórico-poética de los sentimientos.

CARACTERIZACIÓN TRANSITIVA

Señalaba antes que no es fácil distinguir unas de otras las voces de los personajes, a causa de la uniformidad de tonos y estilos; pues bien, con todo y con eso, de los diálogos entre ellos, los interlocutores van surgiendo con una caracterización marcada; ello es así, merced a una forma de *individualización transitiva* por la que se van definiendo unos a otros, sin que se hagan necesarias ulteriores apostillas del narrador. El personaje de Elicio, por ejemplo, resulta bien delineado ya a partir de las observaciones de los demás; en efecto, el delicado pastor demuestra poseer «gracia en muchas y diversas habilidades», según dice Damón a Tirsi (II, 98); el primero de ellos, por cierto, es calificado, poco después, de discreto por el susodicho Elicio (II, 101), mientras que al segundo lo pone por las nubes con estas palabras:

–Bien conforma tu agradable semblante, nombrado Tirsi, con lo que de tu valor y discreción en las cercanas y apartadas tierras la parlera fama pregona (II, 101).

Unas páginas antes, los dos pastores del Henares, Tirsi y Damón, ya habían sido presentados *in absentia* por Teolinda a Florisa, con tan elevados tonos que esta hubo de pedir clemencia: «Deja por agora, Teolinda –dijo Florisa–, de alabarnos estos pastores» (II, 93). Los mismos y Elicio son, para Erastro, un dechado de «donaire y apostura, con las muestras que cada uno daba de la mucha discreción» (II, 103). Lenio, en cambio, es caracterizado negativamente por Elicio:

–Soberbia es esa, Lenio –respondió Elicio–, y en ella muestras cuán fuera vas del camino de la verdad de amor, y que te riges más por el norte de tu parecer y antojo, que no por el que te debías regir, que es el de la verdad y experiencia (IV, 236).

Con estos encasillamientos en una personalidad específica de un personaje por parte de sus interlocutores, tanto si los hacen antes de que tomen la palabra, como si los hacen después, es fácil comprender que el papel en la trama de los encasillados no va a ofrecer demasiadas sorpresas a los ojos del lector. A Tirsi y Damón se les reserva el papel de autoridades supremas en materia de discursos amorosos, capaces de discriminar entre las habilidades oratorias de los poetas de la égloga, en un juicio de Damón largamente motivado al final de la representación (III, 197-201), y de los poetas de la sucesión de glosas en otro más breve de Tirsi (III, 203-205). Lenio, en cambio, tras el marbete que le aplica su poco amigo Elicio, no podrá aspirar a otro papel que no sea el de impertinente contradictor de las excelencias de amor: «Habló el desamorado Lenio, y en fin hubo de parar en decir mal de amor; pero, como todos los más que allí estaban conocían su condición, no repararon mucho en sus razones» (I, 75).

Visto desde otra perspectiva, podríamos concluir que la *caracterización transitiva* parece cubrir la ausencia de la *caracterización reflexiva*, la que no se puede dar a sí mismo ninguno de los personajes por la forma de expresarse, dada la tendencia a la homologación de los discursos a los parámetros de la retórica del género pastoril. En el ámbito del conflicto entre discurso y relato que antes he planteado, la *caracterización transitiva* –un elemento del discurso ajeno, en principio, a las dinámicas de la acción diegética– completa el sistema de atributos del personaje con una cualidad hasta entonces no presente o no suficientemente marcada, que lo capacitará para poder asumir funciones actanciales bien definidas. Son, pues, los personajes en sus diálogos quienes abren nuevas esferas de acción para sus compañeros, en concomitancia, a veces, con las que ya abriera previamente el propio narrador. La competencia de atribuciones entre las voces del narrador y las de los personajes va recortando paulatinamente los espacios de intervención del primero.

EL ENTRELAZAMIENTO DE *LA DIANA* Y EL PLANO SECUENCIA DE *LA GALATEA*

A la luz de lo expuesto, se podría afirmar que el diálogo entre los personajes adquiere, en la versión cervantina de la novela pastoril, una importancia fundamental para la remodelación del género, a costa de la reducción de los ámbitos de intervención del narrador. Un ejemplo aún más claro, si cabe, de la competencia entre las voces del relato (narrador, por un lado, y personajes, por el otro) lo tenemos en la fuerza motriz que ordena los episodios en una línea diegética unitaria. La comparación entre *La Galatea* y *La Diana* nos ayudará a entender mejor lo que quiero decir.

Montemayor había revolucionado el modelo que mezclaba verso y prosa de la *Arcadia* de Sannazaro con la interpolación de historias secundarias en la trama principal (Gherardi 2014, 450-454). Cervantes asimila la lección de *La Diana* en lo referente a la necesidad de la *variatio*, pero se plantea también cómo garantizar la cohesión de la amalgama resultante entre elementos primarios y secundarios con el uso de lo que, con un término prestado de la crítica cinematográfica, podríamos llamar *plano secuencia*. Montemayor, en los libros V y VI de *La Diana*, abandona la narración uniforme, de una sola línea argumental, aunque con varias historias interpoladas, que había venido utilizando en los libros anteriores, y realiza un montaje narrativo con múltiples secuencias, separadas por cortes bruscos, subrayados, por lo general, por breves fórmulas de separación, que le van permitiendo desplazar la atención del lector de una trama a otra. El autor se sirve aquí de la técnica narrativa conocida como *entrelazamiento*, relativamente habitual en los libros de caballerías, que se remonta a la narrativa artúrica medieval, concretamente al *Lancelot* en prosa, de Chrétien de Troyes (Rajna 1900, 144; Cacho Blecua 1986, 241; Praloran 1999, 2; Tomasi 2017, 62). Después de la estancia en el palacio de Felicia (libro IV), para pasar de un hilo narrativo al otro, el narrador ha de asumir la función organizativa y elegir a cuál de los personajes adventicios le va a dedicar su atención en el siguiente tramo de la historia. Diana, Silvano, Sireno y Selvagia han llegado a la aldea, tras un nuevo asalto dialéctico-amoroso a la bella protagonista por parte de Sireno; se retiran a sus aposentos y este es el instante en que el narrador, vista la inactividad del grupo, introduce un corte en la historia de Diana para pasar a la de Arsileo, con una fórmula socorrida de los libros de caballerías: «Pues volviendo a Arsileo...» (V, 238). Después de contar la búsqueda y el encuentro de su amada Belisa por parte de Arsileo y su llegada «a la casa de la sabia Felicia», el narrador da otro salto atrás en el tiempo, sin más fórmula introductoria que la ubicación temporal relativa: «Después que Arsileo se partió quedó Felismena con Amarílida», para narrar el apaciguamiento entre el enamorado celoso Filemón, y la dura y ofendida Amarílida (VI, 249-254). Concluido el tramo de este hilo narrativo, el narrador retoma el de Diana y sus admiradores, con una fórmula de entrelazamiento de corte oral: el uso de la partícula de reanudación «pues» que ya hemos encontrado en el tramo dedicado a Arsileo: «Pues Sireno muy libre del amor, Selvagia y Silvano muy más enamorados que nunca, la hermosa Diana...» (VI, 254).

Cervantes, en *La Galatea*, evita el arbitrio del narrador de *La Diana* en los libros V y VI, y hace que el cambio de un hilo narrativo a otro lo determinen los diálogos surgidos de los encuentros del grupo ambulante con otros personajes; la asimilación del material poético o narrativo que aporta la voz del recién llegado al acervo ya acumulado por las otras voces del grupo se hace de modo armonioso, con la adopción casi siempre de la focalización interna de los integrantes de la comitiva ambulante que ven u oyen una presencia extraña (Bognolo 2002, 207). Es indicativo, en este sentido, el modo en que la atención del relato se desplaza desde la historia principal a la de Lisandro y después a la de Teolinda para volver a la trama primaria; Elicio y Erastro interrumpen su canto alternado porque «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» (I, 32); tras el homicidio del pastor en fuga a manos de Lisandro, Elicio vuelve a toparse con este, en un paseo insomne, después de haber oído «una voz como de persona que dolorosamente se quejaba» (I, 34); Lisandro cuenta su historia a Elicio y por la mañana los dos y Erastro, con la enésima focalización interna («oyeron el sonido de una suave zampoña», I, 52), encuentran a Galatea y Elicio la requiebra de amores; el narrador, entonces, abandona a los tres varones, para seguir a Galatea, quien primero encuentra a Florisa (en este caso, no hay focalización interna) y luego las dos a Teolinda («vieron al improviso venir una pastora», I, 55), con cuya historia se conmueven, hasta que su relato

es interrumpido por un «grandísimo estruendo de voces» (I, 70) provocado por la llegada de un grupo de pastores; todos juntos, menos Teolinda, de camino a la aldea, oyen primero «la zampoña del desamorado Lenio» y luego su soneto negacionista del amor (I, 71), en compañía del trío de varones del principio, que para entonces se ha añadido sigilosamente al grupo, sin que medie focalización interna alguna, justo a tiempo para que Elicio y Lenio entablen un jugoso debate sobre el amor. Como se puede apreciar, ninguna intervención del narrador ha establecido el cambio de hilo narrativo; ha sido el diálogo entre los personajes, precedido a menudo de una focalización interna, el elemento organizador del montaje definitivo del *plano secuencia* en que consiste el libro I.

Lo mismo sucederá con los otros cinco libros de la obra; entre cada uno de ellos se produce una escisión, marcada normalmente por la caída de la noche, como ya en *La Diana* (Egido 1986, 146); escisión que solo es formal, dado que la noche y, con ella, el final de un libro, suelen dejar a medias la narración de una historia secundaria, cuya continuación anuncia puntualmente el narrador en el colofón con frases como:

Hallando la comodidad que deseaba, la enamorada pastora prosiguió su cuento, como se verá en el segundo libro (I, 77).

Aquella misma noche, solicitado Silerio de su amigo Erastro, y por el deseo que le fatigaba de volver a su ermita, dio fin al suceso de su historia, como se verá en el siguiente libro (II, 142).

En el nuevo venidero día, les sucedió lo que se dirá en el libro que se sigue (III, 208).

Todos juntos la vuelta de la ermita se encaminaron, donde les sucedió lo que se verá en el siguiente libro (IV, 276).

Es curioso constatar que, ahora, el narrador, a diferencia de lo sucedido con la gestión del *entrelazamiento*, cuando había renunciado a su prerrogativa para determinar el curso del relato y lo había confiado a la lógica del errático deambular de los pastores y a sus voces en continuo diálogo, reclama para sí el poder que le concede la *función organizadora*, en calidad de *distribuidor editorial* de la materia narrativa. No es menos curioso el modo en que lo hace: evitando mencionar el final del libro presente, lo que equivaldría a subrayar la idea de corte, y poniendo de relieve, por contraste, la idea de la ‘reanudación’ inmediata del relato con la frase repetida «lo que (/ como) se verá (/ se dirá) en el siguiente libro». Al renunciar, en los demás casos en que hubiera podido ejercerlo, al acto de fuerza del narrador omnipotente, el efecto sobre la estructura del relato es el de una mayor homogeneización entre los diferentes elementos que la componen, los cuales van fluyendo de uno a otro sin los cortes producidos por la voz narrativa invasora del Montemayor de los libros V y VI de *La Diana*. De algún modo, tras la preferencia por el capricho deambulatorio de los personajes como clave estructural del relato, se percibe una concepción de la estructura narrativa que coloca en el centro al diálogo entre los personajes andantes y los sedentarios, obligados a satisfacer su curiosidad, como factor de aumentación de la materia narrativa (el cuento y el canto hacen progresar el relato, afirma Egido 1986, 140 y 155). Para un sector de la crítica, este modo aparentemente desgobernado de conducir el relato provoca «aglomeraciones de personajes que producen confusión» o el enredo de los nudos argumentales (López Estrada 1948, 65), un caos superficial (El Saffar 1978, 338), que aboca a *La Galatea* al fracaso estructural (Forcione 1988, 1014). Desde mi punto de vista, la supuesta inconsistencia estructural de *La Galatea* es el resultado de un conflicto en el proyecto del autor entre la asimilación y la resistencia al código de la novela pastoril: por un lado, asimilación provechosa de los modelos expresivos (el estilo ciceroniano, el epíteto) y organizativos del

discurso (el *voyeurismo*, el deambular errático), y, por el otro, la resistencia a aceptar los modelos diegéticos, que hubieran requerido el desenlace feliz de los varios hilos narrativos, una mejor organización de las tramas, un mayor desarrollo de los personajes principales.

ZONAS DE ACECHO

La intimidad de los personajes surge de materia lírica a *La Galatea* y, como es propio del género, también de materia narrativa, pues tras una exposición íntima de las penas de amor –habitualmente en forma poética– a la que asisten uno o varios interlocutores por casualidad, el protagonista de los relatos secundarios, después de hacerse de rogar, se transforma en narrador de la propia historia, con un salto al pasado, para explicar la situación anímica en que se encuentra. De modo que el motor del relato interpolado es la curiosidad de los oidores involuntarios del monologuista apesadumbrado y futuro narrador autodiegético; esta situación inicial –uno o varios personajes a la escucha clandestina de la triste endecha de otro– se repite muchas veces a lo largo de *La Galatea*, como, por otro lado, es habitual en el código pastoril; tanto, que la crítica considera el *voyeurismo* de los personajes como uno de los fundamentos estructurales del género (Cull 1981, 71; López Estrada y López García-Berdoy 1999, 31; Bandera 1975, 124; este califica de «mirones» a los pastores en escucha clandestina).

En el resto de la narrativa cervantina, el recurso a la *zona de acecho*, en palabras de Bobes Naves (1992, 251-252), como estrategia de interpolación de relatos secundarios es relativamente frecuente. En el *Quijote*, el cura y el barbero, sin ser vistos, escuchan a Cardenio declamar sus enamorados versos (I, 27)²; los tres espían el erótico pediluvio de Dorotea y escuchan su lamentación amorosa (I, 28); en la venta de Palomeque, la historia de doña Clara de Viedma y don Luis será introducida por una escena de escucha clandestina del canto de este por parte del grupo de mujeres (I, 43). Solo he identificado un ejemplo en las *Novelas ejemplares*, cuando Preciosa, la protagonista de *La gitanilla*, escucha a escondidas el canto amebado de Andrés y Clemente impregnado de sentimientos amorosos hacia ella y responde a su vez con otro canto (Cervantes 2001, 91-94). En el *Persiles* (Cervantes 2002), el relato de Sousa Coitiño va precedido de la escucha casual de una canción suya por el resto de los navegantes (I, 9). Pero donde el *voyeurismo* de los personajes cumple su función más relevante es, sin duda, en el desenlace de la trama central; allí, en efecto, Periandro escucha escondido la relación que Serafido está haciendo a Rutilio, a las puertas de Roma, sobre la llegada inminente de Maximino, el hermano mayor engañado por Periandro por amor de Auristela (IV, 12); tras ello, sin manifestar su presencia a los dos espíados, el protagonista decide volver a la vera de su amada, quien lo acaba de rechazar, para tratar de encontrar una solución a la desgracia inminente. Antes de esta escena crucial, la incauta Auristela había revelado involuntariamente a Constanza y Antonio, en un monólogo desesperado y solitario, la naturaleza del vínculo que la une con su mentido hermano (IV, 11). Es pues una escena de auscultación clandestina, la de Periandro a Serafido y Rutilio, la que hace posible la resolución de la trama con la confrontación de los dos hermanos, con Maximino en punto de muerte, con el perdón de este para el díscolo benjamín y con la consabida boda final de los amantes septentrionales, Persiles y Sigismunda, con sus verdaderos nombres ya recuperados (IV, 14).

Y ya en el margen de estas consideraciones sobre la narrativa de Cervantes, ampliando el campo de observación a su teatro, podemos constatar que, aun sin la frecuencia de *La*

2. He utilizado la edición en línea del *Quijote* del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, accesible en: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.

Galatea y, por supuesto, sin la importancia estructural que alcanza en el *Quijote* y el *Perisiles*, la escucha a escondidas resuelve situaciones difíciles en algunas obras teatrales de Cervantes; en un rápido sondeo, he encontrado escenas que responden al esquema *voyeurista* en *La Numancia*, *La casa de los celos*, *El rufián dichoso*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas* (Cervantes 2015); pero este podría ser el tema de otro trabajo, por lo que me abstendré de abordarlo aquí.

ESTRUCTURA PENTAPARTITA DE LA ZONA DE ACECHO

En *La Galatea*, los relatos autodiegéticos de los personajes secundarios son introducidos siempre con el recurso a una situación de *zona de acecho*: Elicio escucha escondido las quejas de amor de Lisandro (I, 34-5); Galatea y Florisa, las de Teolinda (I, 56); Elicio, Erastro, Damón y Tirsi, las de Silerio (II, 107-8); todos ellos, las de Mireno (III, 154); Galatea, Florisa y Teolinda asisten escondidas al encuentro entre Rosaura y Leonarda con Grisaldo (IV, 209-215). Las cinco situaciones responden a una misma estructura de acciones en cinco tiempos: (1) los quejumbrosos amantes son escuchados clandestinamente por sus futuros interlocutores; tras los comedimientos de las presentaciones y las súplicas de los oidores clandestinos, acceden (2) a contar su historia (3); en la conclusión de su relato, el narrador lo contextualiza con su situación presente, explicando la relación entre su malestar actual y las vicisitudes pasadas (4); la sucesiva empatía incondicional de los interlocutores (5) se manifiesta, por lo general, con un mar de lágrimas y la inclusión del sufrido amador en el grupo, lo que le permite, por cierto, entre otras cosas, oír de modo clandestino las lamentaciones amorosas de los ocasionales poetas pastoriles que van encontrando en su deambular por las riberas del Tajo.

Los casos de escucha clandestina no se reducen, pues, a las interpolaciones de relatos secundarios, sino que se extienden a los muchos momentos de declamaciones solitarias de poesías amorosas, sin que, por lo demás, sean el recurso exclusivo para su presentación. En cierto modo, podríamos decir que el recurso a la *falsa soledad*, como llama al *voyeurismo* de los pastores Avalle-Arce (1974, 39), responde, en primer lugar, a la necesidad del autor de ofrecer un contexto narrativo al poema y, en segundo lugar, a la urgencia de hallar una salida diegética a la perspectiva íntima de la temática amorosa con su traducción en prosa y en acciones de los personajes, para lo cual resulta imprescindible la mediación de un diálogo que convierta el lirismo íntimo y falsamente solitario en relato compartido de la vicisitud humana que le ha dado fundamento y razón.

En todos los casos de interpolación, el engarce del relato secundario tiene la estructura básica común descrita, con sus cinco momentos diferentes, en los que el paso de uno a otro está determinado por el buen éxito del contrato implícito propuesto en el intercambio dialogal, con alguna peculiaridad en cada momento. Y así, la decisión de contar la historia (2) dependerá de la buena sintonía entre narrador y oidores en las saluciones y las súplicas; Lisandro, por ejemplo, solo accederá a ello la segunda vez que Elicio se lo pida (I, 39); su narración analéptica (3), dado que el drama final se ha cumplido en el pasado, será completa y no parcial, como es habitual para los otros narradores secundarios. También Rosaura parece contar por entero el conflicto amoroso del pasado con Grisaldo (IV, 218-220), aparentemente resuelto de forma definitiva en el presente, salvo su renovación inesperada con el rapto de la doncella por Artandro, sombra surgida de su inconstancia pretérita, para lanzarla de nuevo a un vendaval de pasiones sin solución inmediata (V, 318-9). En las demás historias, como he dicho, el relato analéptico es parcial y exige una continuación, que puntualmente llegará en su momento, después del enésimo encuentro confesional con los respectivos pastores ambulantes, narradores especulares de los primeros; y así, la historia de

Teolinda (I, 59-70), tras una interrupción y una segunda entrega por la misma narradora (II, 79-93), tendrá su continuación en el relato especular de Leonarda (IV, 221-222), encontrada por casualidad en el bosque cuando acompaña a Rosaura en sus correrías amorosas; la de Silerio (II, 113-137), contada también en dos entregas, hallará continuación y desenlace en el relato de Timbrio (V, 291-304).

CONTRATO NARRATIVO SECUNDARIO

La contextualización final de la historia por parte de su narrador en la situación enunciativa del presente (4) constituye el segundo momento de un verdadero pacto narrativo establecido con los oidores, tras las presentaciones que siguen a la escucha clandestina inicial (1). Según ese contrato, el narrador se compromete a satisfacer la curiosidad de su auditorio y a exponerle una especie de *exemplum* del que podrá extraer una enseñanza de vida; en la fase conclusiva (4), el narrador sintetiza el mensaje, con enseñanza de vida explícita y satisfacción de la curiosidad inicial convalidada implícitamente. En un par de casos, la correspondencia entre los dos momentos del pacto narrativo es perfecta; me refiero a los casos de Lisandro y Silerio; el primero accede a contarle a Elicio su historia (2) «porque conozcas que aún es muy poco el *sentimiento* que muestro a la *causa* que tengo de mostrarlo» (I, 39), y en el cierre de su relato (4) retoma los mismos términos del acuerdo, dándolo implícitamente por satisfecho: «Esta es, pastor, la *causa* de do proceden los *lamentos* que me has oído. Si te parece que es bastante para *causar* mayores *sentimientos*, a tu buena discreción dejo que lo considere» (I, 50). Silerio, por su parte, establece como pacto narrativo con sus narratarios (2) el recuento de «los términos por donde la mudable Fortuna me ha traído al estrecho estado en que me hallo» (II, 112) y concluye su vicisitud (4) definiéndola «desventura» (III, 161), que podría referirse tanto a «la mudable Fortuna» como «al estrecho estado». Propone un contrato aún más explícito y comprometido Teolinda, quien se da como tarea (2) contar «cómo, del mucho entendimiento que juzgáis que tengo, ha nacido el mal que le hace ventaja» (I, 59); pero en el colofón actualizador de su narración (4) no vuelve a aludir a esos términos contractuales tan prometedores que relacionaban su desgracia con su inteligencia, limitándose a pedir colaboración en su pesquisa a sus dos interlocutoras: «Veis aquí, discretas zagalas, el lamentable suceso de mi enamorada vida. Ya os he dicho quién soy y lo que busco; si algunas nuevas sabéis de mi contento, así la fortuna os conceda el mayor que deseáis, que no me las neguéis» (II, 89-90).

La reiteración de la idea del contrato en estos tres casos, por más que en el de Teolinda no se cumpla, pone de realce el engarce entre los elementos del marco –los oidores– y los de la historia metadiegetica –el protagonista narrador y sus acólitos–. Al establecer los modos de la interacción entre los componentes de los dos niveles de realidad y predisponer incluso la función del relato metadiegetico en el universo primario (la satisfacción de las expectativas de los narratarios primero se plantea y luego se verifica), el contrato entre enunciatario y destinatario reproduce, de algún modo, el que el autor de la obra establece con el lector, cuyas expectativas, por otro lado, parecen coincidir con las de los narratarios intradiegeticos. Por el diálogo, el narrador secundario se vincula con su oidor primario –e indirectamente con los lectores– y se compromete a satisfacer su necesidad de escuchar historias teleológicamente orientadas hacia el cierre del sentido; porque este es otro de los efectos del contrato entre narrador y oidor: el primero anuncia un relato bien estructurado, con una enseñanza final demostrada en la historia contada, aun cuando la misma no encuentre solución para su conflicto. El narrador secundario consigue, pues, desviar la atención desde el núcleo conflictivo de su historia hacia la repercusión en su vivencia personal; y aquí los intereses del narratario interno y el externo divergen, pues, mientras al oidor le

interesa explicar el estado de ánimo del narrador secundario, al lector le interesa sobre todo el desarrollo de los hechos y el desenlace final del conflicto planteado, algo que solamente le ofrecen las historias de Lisandro, y de Timbrio y Silerio.

En esta homología frustrada entre el contrato narrativo inicial del enunciador con el oyente y la satisfacción de la expectativa por el desenlace final de la diégesis, podemos ver una nueva declinación de ese conflicto más amplio que vengo señalando entre el discurso y el relato, entre el diálogo y la acción, entre el código altamente formalizado de la novela pastoril y el desarrollo de los hechos diegéticos. Conflicto aún más evidente, si consideramos que el desplazamiento del foco de interés desde la historia contada, con final trunco generalizado, a los elementos de la enunciación, entre los que se cuentan la situación anímica presente del enunciador y el contrato establecido con el receptor, presupone la exaltación de la función fática del lenguaje, el control de la viabilidad del canal de comunicación, como forma extrema de la hipercodificación del género pastoril, como decía al principio de estas páginas, en la estructura misma del género: el diálogo y sus componentes sustanciales ocupan el centro de interés de la comunicación entre los interlocutores.

FINAL DE LOS RELATOS Y ANOMALÍAS EN EL DIÁLOGO

En la estructura en cinco fases del diálogo introductorio de las interpolaciones que acabamos de ver, el momento final, tras la síntesis conclusiva del narrador en la que controla la satisfacción del contrato establecido con el oidor, el de las reacciones de los interlocutores, suele estar dominado por la empatía manifestada mediante una notable profusión de lágrimas, acompañadas de palabras de consuelo. Esas palabras finales no suelen aparecer en estilo directo, sino en estilo indirecto o resumidas en estilo narrativizado:

Galatea y Florisa, que naturalmente eran de condición piadosa, no pudieron detener las [lágrimas] suyas, ni menos dejaron, con las más blandas y eficaces razones que pudieron, de consolarla, dándole por consejo que se estuviese algunos días en su compañía; quizá haría la fortuna que en ellos algunas nuevas de Artidoro supiese (I, 51).

Del discurso narrativizado, que cuenta las acciones que se cumplen con palabras («consolarla») y no las palabras pronunciadas, el narrador pasa al discurso indirecto («dándole por consejo que se estuviese algunos días en su compañía»), para terminar con un sorprendente discurso indirecto libre («quizá haría la fortuna que en ellos algunas nuevas de Artidoro supiese»), en que la oración introducida por «quizá haría la fortuna» parece evidente que no depende de la expresión *dicendi* anterior «dándole por consejo que». En el *Quijote* se pueden hallar varios ejemplos de discurso indirecto libre (DIL), estudiados por Todemann (1930, 133-137), junto con otros muchos de la literatura española, y más recientemente por Riley (1982), para quien son poco más que anticipaciones del fenómeno, y por mí mismo (Martín Morán 2021). Este ejemplo de *La Galatea*, además de localizar ya en la primera producción narrativa de Cervantes el uso del DIL, apunta hacia una posible constante en la obra del autor, por lo que respecta al modo de concebir la relación entre la voz del narrador y la de los personajes, que se traduce en formas innovadoras de reproducción de los diálogos, como este ejemplo de DIL y otros dos de discurso directo libre, en los que el narrador renuncia a seguir prestando su voz a la del personaje en discurso indirecto, para cederle directamente la palabra, aunque sin la mediación de un verbo introductor:

La voz era de suerte que puso silencio a Silerio, el cual en ninguna manera quiso pasar adelante, antes rogó a los demás pastores que la escuchasen. –Pues, para lo poco que de mi cuento quedaba, tiempo habría de acabarlo» (III, 153).

Le hubo de decir Nísida cómo Blanca tenía ocupados los pensamientos en Silerio; mas, que no por esto Darinto había desmayado ni dejado la empresa. –Porque, como supo que de ti, Silerio, no se sabía nueva alguna, imaginó que los servicios que él pensaba hacer a Blanca, y el tiempo, la apartarían de su intención primera (V, 305).

También este modo de trasladar la voz de los personajes anticipa en veinte años un recurso que se hará más frecuente en los dos *Quijotes*, lo que, de modo inesperado, puede contribuir a corroborar la idea difundida entre la crítica acerca del carácter anticipatorio de *La Galatea* respecto a la narrativa posterior cervantina y, más concretamente, respecto al *Quijote* (Sabor de Cortázar 1971, 238; Forcione 1988, 1017; El Saffar 1978, 351; Montero Reguera 1995, 160; López Estrada y López García-Berdoy 1999, 22, 31, 86; Egido 2004, 594).

CONTEXTUALIZACIÓN

Desde el interior del relato secundario, el protagonista-narrador trata de involucrar a su auditorio con una serie de estrategias comunicativas que tiende a disminuir el efecto monológico de su perorata. El diálogo con los oidores se hace, a veces, directo, cuando estos solicitan la lectura mental de una jugosa carta de amor a la que acaba de aludir el narrador, como hace Elicio con Lisandro (I, 45), o la declamación de un sentido poema, como el de Silerio reclamado al unísono por los circunstantes (II, 122); otras veces, sin llegar al diálogo simétrico, el narrador solicita la venia de sus interlocutores para análogas *performances* y, sin esperar respuesta, procede a la recitación (Lisandro a Elicio: «respondió con esta carta que agora te diré», I, 43; Silerio a los presentes: «canté unos versos, que [...] os los habré de decir, que eran estos», II, 133). La referencia a las circunstancias de la enunciación, al auditorio, el lugar y el tiempo presentes, abundan en los relatos secundarios, como una forma de anclaje del barco a la deriva de la narración foránea en el terreno sólido de la Arcadia del Tajo; en numerosas ocasiones, los narradores usan fórmulas que interpelan directamente a los oidores como «sabréis, amigas» (II, 82), «vi, hermosas pastoras, que era esto» (II, 86), «una cosa se me ha olvidado de deciros» (II, 132), «no queráis más saber, señores» (V, 302). A veces, la deixis toma como referencia el propio relato, a cuyo tiempo de despliegue remite con fórmulas como «agora te diré» (I, 43), «agora oirás» (I, 46), «acuérdome agora» (I, 60), «que has oído» (I, 46), «como ya te he dicho» (I, 48), «llegando a este punto» (I, 47), «en el dichoso punto que habéis oído» (II, 82), «el mismo sacerdote que os he dicho» (II, 117), «vi la belleza que os he dicho» (II, 125). En todos estos casos, el relato monológico aspira a convertirse en espacio común de referencia para los agentes de la comunicación, emisor y receptores, habitantes bien avenidos del mismo cronotopo, pero con diversa procedencia de lo que Martínez Bonati (1977) llamaba *regiones de la imaginación*.

De vez en cuando, el narrador interrumpe su relato para asegurarse la participación emotiva del oidor con una serie de incitaciones a ello, que abarca una amplia gama de tópicos de la enunciación, como el topos de la infabilidad o el de la brevedad del discurso (Curtius 1995, 231-235, 682-691) declinado bajo forma de negación de la prolijidad. Se hacen recurrentes en boca de los narradores autodiegéticos frases acerca de la infabilidad de la vivencia como estas:

–No sé cómo os encarezca, amigas, lo que en tal punto sentí (I, 67).

–¿Qué palabras serán bastantes, pastoras, para daros a entender el extremo de dolor que ocupó mi corazón cuando claramente entendí que los versos que había leído eran de mi querido Artidoro? (II, 89).

–Se partió, dejándome con más pena que yo sabré agora significaros (II, 114).

El narrador declara su impotencia para expresar cumplidamente la experiencia del pasado, pero mientras lo hace se dirige a sus interlocutores del presente, para proponerles el conocimiento de lo innumerable, lo inabarcable con las palabras de la comunicación cotidiana. La solicitud de un esfuerzo de comprensión por parte del oidor se hace explícita en numerosas ocasiones, con invocaciones como estas, en las que la carga dramática va aumentando de intensidad hasta casi hacerse patética:

–Si te parece que es bastante para causar mayores sentimientos, a tu buena discreción dejo que lo considere (I, 51).

–Y porque consideréis, señoras, cuán estraños y no pensados casos en el mundo suceden... (II, 83).

–A vuestra consideración discreta dejo el imaginar lo que podía sentir un corazón a quien de una parte combatían las leyes de la amistad, y de otra las inviolables de Cupido (II, 122).

El afán seductor del emisor se aprecia más claramente en las peticiones de disculpas previas por el cansancio que pudiera inducir en los oidores un relato demasiado extenso de los hechos, según uno de los tópicos del discurso señalados antes. He aquí algunos ejemplos:

–En fin, por no serte prolijo (I, 41).

–Aunque os dé pesadumbre oírlos, [...] os los habré de decir (I, 68).

–En fin, por no cansaros más (II, 136).

En su afán por captar la benevolencia de su auditorio, el narrador encarece las desgracias de su presente en comparación con su estado de felicidad pasado, casi siempre con frases en las que a la contraposición pasado / presente la acompañan las antítesis ‘alegre / triste’, ‘descuido / cuidado’:

–Fuera mejor no acordarme de cosas alegres en tiempo tan triste como es el en que agora me hallo (I, 42).

–¡Ay de mí!, que el descuido de entonces me ha puesto en el cuidado de agora (III, 159).

La memoria adensa sobre el presente vivencias por estratos, para devolver a la relación de las desdichas del personaje los grados de intensidad de su sentimiento y la complejidad de su situación anímica actual. Buena expresión de ella son también las apreciaciones compartidas con los oyentes sobre los hechos relatados, con una evidente proyección valorativa que requiere empatía:

–Cual yo quedé, pastores, oyendo lo que Nísida decía y la voluntad amorosa que tener a Timbrio mostraba, no es posible encarecerlo, y aun es bien que carezca de encarecimiento dolor que a tanto se estiende (III, 151).

De ahí a las enseñanzas morales no hay más que un paso, que el narrador autodiegético no vacila en recorrer:

–De tales atrevimientos suelen suceder a menudo semejantes calamidades como las que de mí oírás si con atención me escuchas (I, 39).

–¿Quién en tan triste espectáculo pudiera tener quedas las manos y enjutos los ojos? Mas, ¡ay!, que está tan llena de miserias nuestra vida, que en tan doloroso suceso como el que os he contado, hubo cristianos corazones que se alegraron (II, 120).

En fin, se trata de roturas del hilo del relato secundario para introducir referencias al momento o a los participantes en el presente de la enunciación. Al hacerlo, el narrador empasta en la misma masa sentimental muestras provenientes de diferentes estratos de su vivencia: apreciación de los sucesos en el momento del pasado en que están sucediendo, apreciación desde el presente, asunción del punto de vista del auditorio, experiencia actual de los efectos perdurables de la vicisitud remota, etc. De tal modo, la metalepsis garantiza el engarce del episodio secundario en la trama principal, mientras el narrador autodiegético, inconscientemente, colabora con el autor en la construcción de la unidad del relato, al reducir el grado de variedad entrópica del episodio interpolado.

VESTÍBULOS

La gran abundancia de escenas de *voyeurismo* en *La Galatea*, incluso respecto a los modelos pastoriles anteriores (Bognolo 2002, 210), además de facilitar las transiciones entre diferentes hilos diegéticos, revela, a su manera, la preocupación de Cervantes por la adecuada preparación del diálogo, concibiendo escenas de encuentro entre interlocutores que prescindan en lo posible de la omnisciencia del narrador y ofrezcan una primera caracterización del hablante. Carlo Sigonio, el neoristotélico profesor de la Universidad de Padua, teórico del diálogo como género literario, en su *De dialogo liber* de 1562, exhortaba a su cultivador a prestar la debida atención, antes que al diálogo propio y verdadero, a lo que él llamaba *vestíbulo*:

Aquel que se disponga a escribir un diálogo ante todo deberá prestar todo su esfuerzo creativo y racional a exponer con claridad, en esta especie de vestíbulo, quiénes son y de qué calidad los personajes introducidos por él, cuándo y en cuál lugar y por cuál motivo han llegado a tal discusión (1993, 165) (traducción mía).

Cervantes cumple con las varias disposiciones de Sigonio (1993, 165) para los *vestíbulos* en sus presentaciones de los diálogos, aunque no en todas sienta la necesidad de mantener el mismo rigor; téngase en cuenta que, con la estructura narrativa sometida al ritmo de la errancia pastoril, algunas circunstancias de la nueva situación dialogal no será necesario explicitarlas, por ser las mismas que las de la anterior. Son excepcionalmente ricos los *vestíbulos* correspondientes a las escenas de *voyeurismo*, en especial el de la primera de todo el relato, el encuentro entre Elicio y Erastro, del que se nos dice el espacio, el momento (el de la siesta), la identidad de Erastro, su condición de enamorado rústico de Galatea y hasta los nombres de los mastines que lo acompañan. Ambientado así en una escena entre bucólica y pintoresca, puede dar comienzo el diálogo desesperanzado entre los dos amistosos competidores y, como apéndice lógico del mismo, el canto alternado de sus penas de amor (I, 29-31).

Otro *vestíbulo* especialmente desarrollado es el que precede a la égloga que representan ante el nutrido auditorio de las bodas de Daranio, sobre un tablado construido a tal efecto, los pastores Orompo, Orfenio, Crisio y Marsilio, en pugna por la palma del dolor. El *vestíbulo* no solo presenta, por boca del narrador omnisciente, la circunstancia espacio-temporal

de la competencia, sino también el estado anímico y las causas del mismo de cada uno de los actores, ocupando muchas páginas del relato (II, 170-197).

Una circunstancia común a buena parte de estos preludios de los diálogos surgidos de la llegada de nuevos interlocutores es la percepción auditiva de la irrupción del nuevo sujeto en el espacio compartido por los pastores; antes de que se descubran las figuras de Galatea (I, 52; V, 313), Lenio (I, 71; III, 172) y Erastro (V, 321), los circunstantes escuchan sus zampoñas, acompañadas a veces de sus voces; el rabel y la voz anuncian a Lauso (IV, 223; V, 277), Lenio (V, 339) y Mireno (III, 153-154); mientras que la voz de Silerio es precedida por el delicado sonido de un arpa (II, 108; V, 284). A veces, la irrupción auditiva de un grupo de extraños es menos melodiosa, como la del grupo de pastores y perros en pos de una liebre que interrumpe el relato de Teolinda (I, 70) o la del otro grupo, este de nuevo melodioso con sus «muchas zampoñas y acordados caramillos» (II, 137), que corta el conmovedor relato de Silerio; este aún se verá interrumpido una segunda vez, cuando vuelva a intentar concluir su historia, por el despechado Mireno, compuesto y sin novia por los caudales de Daranio (III, 153). De modo que la alteración inesperada del *vestíbulo* se convierte en un instrumento de la variedad del relato, útil para que el narrador distribuya de manera más equilibrada la materia diegética de las historias secundarias, mientras contribuye a definir esa *estética de la interrupción* que caracteriza a la obra (Gaylord 1982, 267; Forcione 1988, 1022-1023; Bognolo 2002, 211).

Por lo que respecta a las situaciones de acecho, la riqueza del *vestíbulo* predispuerto para ellas se entiende por la necesidad de explicar cómo se ocultan los *voyeurs*, el estado físico y anímico del hablante, su ubicación en el espacio y el conocimiento previo que de él puedan tener los espías (los narradores de las historias secundarias, al provenir de otras regiones de España, suelen ser desconocidos para los pastores del Tajo). En relación con el recurso a la *falsa soledad*, he constatado el uso de un ulterior *vestíbulo* reservado para pocos, como derivación secreta del *vestíbulo* del encuentro entre el mirón y el acechado, en los segundos tramos de las historias de Teolinda y Silerio:

Procuraron recogerse y apartarse [Galatea y Florisa] con Teolinda en parte donde, sin ser de nadie impedidas, pudiesen oír lo que del suceso de sus amores les faltaba. Y así, se fueron a un pequeño jardín que estaba en casa de Galatea; y, sentándose las tres debajo de una verde y pomposa parra que enricadamente por unas redes de palo se entretejía, tornando a repetir Teolinda algunas palabras de lo que antes había dicho, prosiguió diciendo (II, 79).

El regocijado alboroto que con la ocasión de las bodas de Daranio aquella noche en el aldea había, no fue parte para que Elicio, Tirsi, Damón y Erastro dejasen de acomodarse en parte donde, sin ser de alguno estorbados, pudiese seguir Silerio su comenzada historia (II, 143).

El lugar donde el narrador retomará el relato de su historia debe cumplir el requisito necesario del apartamiento y la tranquilidad —«recogerse y apartarse», «sin ser de alguno (/ nadie) estorbados (/ impedidas)»—; un ambiente recogido, con suficientes garantías de protección contra la pastoría molesta. La búsqueda del ámbito recóndito no es privativa de las segundas entregas de los relatos; en efecto, podemos ver que ya en los primeros tramos, antes por tanto de cualquier estrategia redistributiva, se registra la búsqueda del espacio secreto para el conciliábulo narrativo; Teolinda cuenta su historia en «un lugar secreto y apartado que ya Galatea y Florisa sabían, donde, debajo de la agradable sombra de unos acopados mirtos, sin ser vistas de alguno, podían todas tres estar sentadas» (I, 59). Silerio se garantiza la privacidad con el desplazamiento espacial («por el camino, como mejor

pudiere, os haré ciertos de mis desgracias», II, 136). Claro que todas estas precauciones obtienen pocos resultados: a los dos precavidos narradores les cortarían el flujo verbal dos grupos de inconsiderados pastores. El apartamiento no parece, pues, destinado a construir un *vestíbulo* real (realmente ficticio) y adecuado para la enunciación de la historia, sino a dar un mayor dinamismo al acto de narrar y, sobre todo, a marcar con el óleo del privilegio la narración y la escucha de una historia conmovedora. Algo parecido se puede constatar en el *Quijote*, con las varias estratagemas para conservar memorias íntimas: entre la camisa y el pecho, lleva Cardenio la carta de Luscinnda y en la maleta, un libro de memorias; en otra maleta, conserva Palomeque los libros y manuscritos de un viajero desmemoriado, etc. (Martín Morán 1999).

ÉCFRASIS

Hay en los *vestíbulos* un elemento que ya anuncia el tono y los modos del diálogo posterior, por cuanto presenta al personaje-narrador del relato sucesivo con el atributo que luego definirá su actitud. Me estoy refiriendo a los casos de presentación ecfástica de un personaje, en pose estática, como si de una estatua o un cuadro se tratara (Bognolo 2002, 199, 204-206; Gherardi 2014, 465, 483). Antes de que acceda a contar su historia, a Lisandro lo vemos, junto con Elicio, en una pose plástica: «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 esperaba hacer algún recio tiro» (I, 38).

La visión de Silerio es todavía más pormenorizada:

Vieron a un cabo, sentado encima de una dura piedra, a un dispuesto y agraciado mancebo, al parecer de edad de veinte y dos años, vestido de un tosco burriel, con los pies descalzos y una áspera sogá ceñida al cuerpo, que de cordón le servía. Estaba con la cabeza inclinada a un lado, y la una mano asida de la parte de la túnica que sobre el corazón caía, y el otro brazo a la otra parte flojamente derribado (II, 111).

Al presentar a Gelasia, el narrador la incluye en un grupo inmóvil, el cual, acto seguido, se anima por el efecto que causa en la pastora la mirada de los *voyeurs* recién llegados:

Volvieron todos los ojos a la parte que la pastora señalaba, y vieron que al pie de un verde sauce estaba arrimada una pastora, vestida como cazadora ninfa, con una rica aljaba que del lado le pendía y un encorvado arco en las manos, con sus hermosos y rubios cabellos cogidos con una verde guirnalda. El pastor estaba ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano, y con la izquierda tenía asida a la pastora de un blanco cendal que encima de los vestidos traía. Mostraba la pastora ceño en su rostro, y estar disgustada de que el pastor allí por fuerza la detuviese. Mas, cuando ella vio que la estaban mirando, con grande ahínco procuraba desasirse de la mano del lastimado pastor, que con abundancia de lágrimas y tiernas y amorosas palabras, la estaba rogando que siquiera le diese lugar para poderle significar la pena que por ella padecía (IV, 267).

Las tres imágenes icónicas presentan las figuras en la expresión de su atributo principal, el mismo que vamos a encontrar en el diálogo sucesivo: Lisandro, en ese momento, da expresión al afán por satisfacer con la violencia la ira que lo domina o, mejor, lo dominaba hasta que cumplió su venganza, unas páginas atrás; ahora está manifestando una de las claves de su actuación en el posterior relato analéptico. El desmayo de Silerio hace patente gráficamente todo su desvalimiento ante la imposibilidad de satisfacer su amor por Nísida

y volver a encontrar a su amigo Timbrio, sentimiento que luego permeará el relato de su desventura. Gelasia, *nomen omen*, revela toda su frialdad ante su pretendiente, el desafortunado Galercio, en el grupo que conforman. Se podría establecer un paralelo entre el gesto congelado de la écfrasis y el epíteto omnipresente en el discurso de *La Galatea*: ambos subrayan, anticipándola, la esencia del objeto, que en el caso de las visiones estáticas parece ser el estado anímico del personaje, lo que inmediatamente se traduce en la creación de un horizonte de expectativa dramático en el narratario interno y en el lector para el diálogo que está por venir.

Reviste especial interés la función que cumple la contemplación de una escena en movimiento –ya no la imagen estática de la écfrasis–, como instrumento de la interpolación de las historias de Lisandro y Silerio. En el caso del primero, el dramatismo que he atribuido a la écfrasis resultaba aún más marcado en su primera aparición, en un cuadro en movimiento al que asisten en acecho Elicio y Erastro: de la espesura surge un pastor corriendo desafortunadamente; tras él llega Lisandro, quien fuera de sí por la ira, lo apuñala ante los atónitos espectadores. La breve historia de Rosaura aparece interpolada con un procedimiento análogo: Galatea, Florisa y Teolinda espían escondidas el encuentro en el bosque entre un caballero y dos pastoras embozadas, cuya identidad van desvelando por turnos: la primera es Rosaura y la segunda Leonarda, la hermana de Teolinda. El espectáculo que se ofrece a las tres miradas es digno de un escenario (Egido 1995, 44; Muñoz Sánchez 2020, 173) y como tal parece descrito por el narrador: «en medio de un estrecho pradecillo, que de infinitas breñas estaba rodeado», es decir, espacio acotado, supuestamente apartado, pero expuesto a la contemplación. El diálogo que se desarrolla entre los tres revela un drama de amor marcado por promesas aparentemente incumplidas, celos y una tentativa de suicidio por parte de Rosaura; lo interesante, desde nuestro punto de vista, es el doble eje comunicativo en que se desarrolla, sobre todo en los parlamentos de Grisaldo, quien parece haber tomado a su cargo la información al oculto auditorio interno y al lector, mientras aparentemente se dirige solo a Rosaura. En su respuesta a la muchacha, Grisaldo va recorriendo los momentos clave de la crisis que los separa, pero, mientras lo hace, se diría que se apercibe de su propia incongruencia al contar a Rosaura lo que ella bien conoce y por eso tachona su discurso con fórmulas que podríamos llamar de *salvedad consabida*, como «también sabes, Rosaura», «sabes también», Rosaura es «quien tan bien sabe» (IV, 213), con las que introduce los detalles de su historia de amor con la muchacha. Nos encontramos aquí, de nuevo, con un personaje que sacrifica su coherencia actancial en aras de la afirmación del código del género. En un primer momento, el diálogo no consigue rebajar la tensión entre los amantes y es entonces cuando Rosaura trata de quitarse la vida, obligando a la otra embozada a abalanzarse sobre ella y poner al descubierto involuntariamente su rostro, reconocido en el acto, como no podía ser menos, por su hermana Teolinda; la agnición entre Teolinda y Leonarda abre las puertas para que esta cuente su versión de la intrincada historia de parejas gemelares cruzadas.

La cuarta historia interpolada, la de Rosaura y Grisaldo, disfruta las ventajas de la *zona de acecho*, pero con una alternativa: ya no se tratará de escucha, sino, como acabamos de comprobar, de contemplación clandestina. Rosaura, entonces, hace de mediadora para la agnición entre las dos hermanas, con lo que su historia goza de los mismos beneficios de inserción en la historia primaria que la de Teolinda y Leonarda, lo que la exenta de recurrir al contrato enunciativo de las otras tres (por estas razones, Nardoni –2016, 211 y 214– le niega la condición de historia interpolada). No deja de ser importante, a mi modo de ver, para comprender la concepción teatral de las escenas de *voyeurismo* (López Estrada y López García-Berdoy 1999, 21; Bognolo 2002, 201), el hecho de que la escena inicial de este

cuarto apéndice narrativo esté conjugada con la contemplación de una situación altamente dramática, como si de un espectáculo teatral se tratara.

ALGUNOS USOS ANÓMALOS DEL *VOYEURISMO*

Las continuaciones de las historias de Teolinda y Silerio no necesitarán un aparato enunciativo tan pronunciado como el de las primeras entregas, dado que se presentan como relaciones de lo sucedido de los otros dos coprotagonistas: Leonarda contará a Teolinda y Timbrio a Silerio –y a los circunstantes, por supuesto– sus respectivas versiones de los sucesos, después de las agniciones correspondientes. Tal vez sea interesante notar cómo, en el caso de la segunda agnición, la de los dos amigos, el mecanismo de la misma se basa en una doble escena de escucha clandestina, la una en respuesta a la otra: el grupo formado por Silerio, Lauso, Damón, Tirsi, Timbrio, Nísida y Blanca escuchan las lamentaciones de amor de Silerio y en respuesta a ellas ponen a cantar a Nísida, para que el enamorado oidor escondido empiece a columbrar la identidad de los visitantes (V, 284). En realidad, la agnición no se producirá aún en ese momento, sino que se irá haciendo por grados, gracias a un estudiado juego de luces que oculta las caras de Nísida y Blanca, y, al parecer, también la de Timbrio, pues el atribulado ermitaño solo lo reconocerá por la voz al final del primer cuarteto del soneto, interrumpiendo su declamación para dar lugar a la aparatosa anagnórisis (V, 289). El mismo diálogo a distancia, sumergidos ambos en la clandestinidad, habían mantenido antes Silvano y Selvagia en *La Diana* (II, 67-68)³, para después juntarse bajo un mirto y departir sobre sus respectivas penas de amor. Así pues, Cervantes no inventa la que podríamos definir como *declinación dialogal del voyeurismo*, pero sí hace más fructífero y profundo el recurso, clave en la prosecución de la historia secundaria, acompañándolo de una agnición gradual, con desvelamientos paulatinos y montando en torno a él una escena de marcado sabor teatral.

Este es un ejemplo de uso original de la *zona de acecho* que deberíamos colocar junto a otras curiosas variaciones, que no por su extrañeza resultan menos habituales en la tradición pastoril. Galatea, Florisa y Teolinda escuchan a Damón y Tirsi cantando y hablando de la propia Galatea, y luego son ellos mismos, sin que el narrador haya dicho que las pastoras han desaparecido, los que se ponen a escuchar clandestinamente lo que canta Elicio (II, 98). Los escuchados escuchan, en un juego de espejos potencialmente interminable. Un juego de ecos repetidos parecido lo encontramos en *La Diana*, en la escena en que Silvano, Sireno y Selvagia oyen la conversación de tres ninfas (Dórida, Cintia y Polidora), las cuales cuentan de la auscultación clandestina de Celio cuando Sireno y Diana se despidieron, lance que le había inspirado a Celio un largo poema narrativo que Dórida canta en el acto (II, 73-91).

De vuelta a *La Galatea*, en su diálogo sobre la protagonista, Damón y Tirsi alaban la honestidad y el recato que muestra en no dar esperanzas al enamorado Elicio, un ejemplo más de esa *caracterización transitiva* de los personajes de la que hablaba antes; en este contexto, la auscultación secreta de la muchacha tiene repercusiones en la trama y me atrevería a decir que en la estructura del relato, pues, a consecuencia de ella, la joven se reafirma en su dureza amorosa, al ver que la fama premia su conducta, lo que, por cierto, podría estar en la base de la inconclusión de la obra.

Hay una escena en la que el dramatismo implícito en la *falsa soledad* se hace especialmente evidente; está, curiosamente, en una historia secundaria –subrayando aún más, si todavía fuera necesario, la profusión del fenómeno en *La Galatea*–: Lisandro, que ha salido

3. Me he servido de esta edición: Montemayor 1996. Entre paréntesis, con los números romanos me referiré a los libros en que está dividida la obra y con los arábigos a las páginas.

a esperar a su amada Leonida, con la que se ha de desposar en breve, oye en la oscuridad una voz quejumbrosa y la reconoce como la de su amada, por la que ya nada puede hacer para salvarla de la muerte, tras el alevoso asalto de su hermano Crisalvo (I, 49-50). La auscultación clandestina parece innecesaria en este contexto, pues las mismas frases que Lisandro oye apartado de Leonida las hubiera podido oír de su boca en presencia. La gratuitad del recurso en esta situación subraya, a mi modo de ver, su condición de potenciador dramático de la escena.

En la égloga que representan los cuatro pastores enfermos de mal de amores, Orompo, Crisio, Marsilo y Orfenio, los bucólicos interlocutores explotan la artificiosidad teatral de la escucha clandestina, tematizada incluso en sus respectivos cantos, para que Orompo, primero, conozca a fondo la pena inconsolable de Marsilo (III, 178); luego, los dos la de Crisio (III, 182) y, por fin, los tres la de Orfenio (III, 185). El insólito *efecto dominó* añade efectismo por partida triple a la égloga de los pastores, género codificado según modelos bien establecidos, que no se arredra ante la exposición orgullosa de su propio artificio. La raíz espectacular de la técnica de la auscultación clandestina queda patente en esta triple escena, en la que al narratario externo se le ofrece una triple cuarta pared desde la que contemplar / oír a su vez lo que están contemplando y oyendo los narratarios internos. El género discursivo secundario de la égloga, que explota una forma primaria del discurso —el diálogo entre iguales—, eleva el género de *La Galatea* a un tercer nivel de codificación con la exposición de su propia hipercodificación.

Hay una matriz común, a mi modo de ver, en estos cuatro ejemplos de *voyeurismo* anómalo: el vaciado de contenido del recurso y su formalización como una especie de recurso *meta*, de técnica narrativa de segundo nivel, capaz de citarse a sí misma y convertirse en su propio significado. La autoconsciencia del código pastoril en *La Galatea* llega hasta el punto de hacer del código pastoril mismo una fuente de material narrativo. Cuando el *voyeurismo* de los pastores entra como recurso dramático en una égloga contemplada por los pastores o se duplica a sí mismo en una *mise en abyme* potencialmente infinita o se presenta como diálogo clandestino a distancia o se convierte en estrategia para afirmar los atributos ya conocidos de un personaje o para presentar anticipadamente lo que en breve el personaje hubiera descubierto por sí mismo, en todos esos casos, el *voyeurismo* es utilizado únicamente como recurso que espectaculariza la acción o el atributo que introduce; es decir, de algún modo, se está significando a sí mismo, con la misma fuerza tautológica del epíteto antepuesto al nombre. El código, la hipercodificación y el retoricismo del discurso, una vez más, resultan preponderantes respecto a la historia misma, menoscabando así la fuerza dramática de la diégesis.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

José Manuel Martín Morán: conceptualización, metodología, investigación, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición, visualización, supervisión, administración del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aristóteles. 1984. *Poética*. En *Poéticas (Aristóteles, Horacio, Boileau)*, editado por Aníbal González Pérez, 57-120. Madrid: Editora Nacional.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. 1974. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bandera, Cesáreo. 1975. *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, María del Carmen. 1992. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Bognolo, Anna. 2002. «Voci, sguardi e trame ne *La Galatea*». En *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, editado por José Manuel Martín Morán, 187-218. Padua: Unipress.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. 1986. «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*». En *Studia in honorem Prof. Martin de Riquer*, vol. I, 235-271. Barcelona: Quaderns Crema.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico. Accesible en: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.
- Cervantes, Miguel de. 2001. *Novelas ejemplares*, editado por Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de. 2002, segunda reimpr. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, editado por Carlos Romero. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 2014. *La Galatea*; edición de Juan Montero, con la colaboración de Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi. Madrid: Real Academia Española.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Comedias y tragedias*, edición dirigida por Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.
- Cull, John T. 1981. «Cervantes y el engaño de las apariencias». *Anales Cervantinos* 19: 69-92.
- Curtius, Ernst Robert. 1995. *Literatura europea y edad media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durrer, Sylvie. 1999. *Le dialogue dans le roman*. París: Nathan.
- Egido, Aurora. 1986. «Contar en *La Diana*». En *Formas breves del relato: coloquio Casa Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Madrid, febrero de 1985*, coordinado por Aurora Egido e Yves-René Fonquerne, 137-156. Zaragoza: Universidad.
- Egido, Aurora. 1995. «Las dos Rosauras: de *La Galatea* a *La vida es sueño*». En *Atti delle giornate cervantine*, editado por Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro y Antonella Cancellier, 39-53. Padua: Unipress.
- Egido, Aurora. 2004. «El arte de la discreción en *La Galatea*». *Bulletin of Spanish Studies* 81 (4-5): 585-598.
- El Saffar, Ruth. 1978. «*La Galatea*: The Integrity of the Unintegrated Text». *Dipositio* 3: 337-351.
- Forcione, Alban. 1988. «Cervantes en busca de una pastoral auténtica». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36(2): 1011-1043.
- Gaylord Randel, Mary. 1982. «The Language of Limits and the Limits of Language: The Crisis of Poetry in *La Galatea*». *Modern Language Notes* 97(2): 254-271.
- Gherardi, Flavia. 2014. «Miguel de Cervantes y *La Galatea*». En Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de Juan Montero, con la colaboración de Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, 439-564. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- López Estrada, Francisco. 1948. «*La Galatea*» de Cervantes. *Estudio crítico*. La Laguna de Tenerife: Universidad.
- López Estrada, Francisco. 1952. «La influencia italiana en "*La Galatea*" de Cervantes». *Comparative Literature* 4(2): 161-169.
- López Estrada, Francisco. 1988. «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro». *Anales de literatura española* 6: 335-356.

- López Estrada, Francisco y María Teresa López García-Berdoy. 1999. «Introducción». En Miguel de Cervantes, *La Galatea*, editado por Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, 9-144. Madrid: Cátedra.
- Martín Morán, José Manuel. 1999. «La maleta de Cervantes». *Anales Cervantinos* 35: 275-293. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1999.021>
- Martín Morán, José Manuel. 2014. «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes». En *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, editado por Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, 65-103. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Martín Morán, José Manuel. 2019. «El diálogo en el *Persiles*». En *Cervantes en el Septentrión*, editado por Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas, 225-243. Nueva York, IDEA.
- Martín Morán, José Manuel. 2021. «El estilo indirecto libre en el *Quijote*». *Boletín de la Real Academia Española* CI (CCCXXIV): 537-569.
- Martínez Bonati, Félix. 1977. «Cervantes y las regiones de la imaginación». *Dispositio* 2: 27-53.
- Miñana, Rogelio. 2002. «Verosimilitud en la Arcadia: el decoro en *La Diana*, *La Galatea* y *Don Quijote* I: 12». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26(3): 455-474.
- Montemayor, Jorge de. 1996. *La Diana*, editado por Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Montero Reguera, José. 1995. «*La Galatea* y el *Persiles*». En *Cervantes*, editado por Anthony J. Close, 157-172. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. 2020. «Análisis formal, temático e intratextual del episodio de Rosaura, Grisaldo y Artandro, de *La Galatea*». *Anales Cervantinos* 52: 167-196. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.007>
- Nardoni, Valerio. 2016. *Sulle fonti italiane de "La Galatea" di Cervantes*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Praloran, Marco. 1999. *Tempo e azione nell' "Orlando furioso"*. Florencia: Olschki.
- Rajna, Pio. 1900. *Le fonti dell' "Orlando furioso"*. Florencia: Sansoni.
- Riley, Edward C. 1982. «Anticipaciones en el *Quijote* del estilo indirecto libre». En *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Salamanca 1971*, editado por Eugenio de Bustos Tovar, vol. II, 471-478. Salamanca: Universidad.
- Rivers, Elías L. 1985. «Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes». En "*La Galatea*" de Cervantes cuatrocientos años después: *Cervantes y lo pastoril*, editado por Juan Bautista Avall-Arce, 7-15. Newark: Juan de la Cuesta.
- Sabor de Cortázar, Celina. 1971. «Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*». *Filología* XV: 227-239.
- Sigionio, Carlo. 1993 [1562]. *Del dialogo*, editado por Franco Pignatti. Roma: Bulzoni.
- Todemann, Friedrich. 1930. «Die erlebte Rede im Spanischen». *Romanische Forschungen* 44(1): 103-184.
- Tomasi, Franco. 2017. «Entrelacement». En *Lessico critico dell' "Orlando furioso"*, coordinado por Annalisa Izzo, 61-80. Roma: Carocci.