

UNA HISTORIA DE GEMELOS: EL EPISODIO DE TEOLINDA, ARTIDORO, LEONARDA Y GALERCIO, DE LA GALATEA

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad de Jaén

Title: A Story of Twins: The Episode of Teolinda, Artidoro, Leonarda and Galercio, of *La Galatea*

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, Artidoro, Leonarda and Galercio; Timbrio, Silero, Nísida and Blanca; and Rosaura, Grisaldo and Artandro. The main objective of the present study is to conduct a detailed analysis, both thematically and formally, of the second of them, while establishing their intra-textual relations with the rest of Cervantes' literary production.

Key words: Cervantes. *La Galatea*. Episode. Twins. Love.

“*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, al tiempo 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, conversaciones ocasionales, pláticas en reunión, debates de regusto académico, concursos literarios y ceremonias solemnes. Y también una novela de novelas en la que, sobre un relato primario esencialmente pastoril que oficia de hilo conductor, se suspenden, en ajustado equilibrio, hasta cuatro secundarios, que pertenecen a diferentes regiones de la imaginación y que constituyen, en sustancia, el meollo narrativo del texto. A saber: el de Lisandro y Leonida, novela trágica a la manera de Bandello, cuyo argumento, basado en un caso de amor entre miembros de dos familias políticamente enemistadas, podría derivar remotamente de la II, 9 de sus *Novelle*; 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 contemporánea. En lo que sigue, no intentaremos sino ofrecer un minucioso análisis del segundo de ellos.

ANÁLISIS FORMAL Y TEMÁTICO DEL EPISODIO DE TEOLINDA, ARTIDORO, LEONARDA Y GALERCIO

Poco aventuramos si decimos que el episodio novelesco de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, el segundo en irrumpir en el decurso de *La Galatea* luego del de Lisandro y Leonida, es el que mejor se integra en el seno de la fábula. Y ello no solo por su ambiente campestre, que lo aproxima genéticamente al universo ideal de la bucólica, y por su cercanía espacio-temporal con la trama principal, pues se desenvuelve en una aldea situada en la ribera del río Henares, sino también por su disposición en secciones o por entregas, en la que se entreveran ponderadamente narraciones e informaciones retrospectivas con acciones en el plano básico de los acontecimientos generales, por su diseminación a lo largo de un número considerable de libros —I, II, IV, V y VI—, que lo entrecruza sistemáticamente y entreteje con el relato primario y el resto de interpolaciones, y por la perfecta integración de algunos de sus personajes, en concreto Teolinda, con los principales, con quienes participa en sus casos y cosas, desempeñando a veces la función de engarce entre los distintos mundos posibles puestos en juego. Pero asimismo por su continua dialéctica con los otros episodios, especialmente con el de Rosaura, Grisaldo y Artandro, con el que comparte algunos personajes, en especial la joven Maurisa. Su morfología se conforma de cinco narraciones intradiegticas —dos de Teolinda, una de Leonarda y dos meramente informativas de Maurisa—, de hasta cuatro encuentros —el

de Teolinda con Galatea y Florisa, el de Teolinda con su hermana Leonarda, el de ambas con Galercio y la reaparición final de Teolinda en las riberas del Tajo— y de algunas acciones acaecidas en el presente pastoril.

Por otro lado, como ya percibiera Celina Sabor de Cortázar, en un estudio fundamental acerca de la estructura de *La Galatea*, el episodio de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, conforme a sus “formas de inserción y modos de avance”, se relaciona intratextualmente con el que desarrollará Cervantes en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* con las historias entrelazadas de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea: “dos parejas, amores entrecruzados, un personaje «pivote» caracterizado por su falta de escrúpulos (Leonarda, don Fernando), un amante burlado (Teolinda, Cardenio); además, repetida y fragmentaria imbricación con el relato base, cuyos personajes ven vivir a los extrapastoriles, y viceversa: vida y literatura, lo particular histórico y lo universal poético, en continua alternancia y convivencia” (Sabor de Cortázar, 1971: 238)¹. Igualmente, ora por el tema o los “modos de avance”, ora por la contextura o las “formas de inserción”, con la historia de Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael, que informa la novela ejemplar de *Las dos doncellas*, y con el episodio de Ortel Banedre, Luisa la talaverana y Bartolomé el manchego, que se interpola en los libros III y IV de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Muñoz Sánchez, 2018: 277-312). Y tiene, en razón del tópico literario que desarrolla: una historia de amor discordante entre dos parejas de sosias, un lazo de unión con el episodio de Carino, Leoncia, Selviana y Solercio, el de las dobles bodas de los pescadores del libro II del *Persiles*, que cuenta el caso de amor trocado de una pareja de guapos y otra de feos (Muñoz Sánchez, en prensa b).

¹Véase también, entre otros estudios, Neuschäfer (1999: 75-89), Muñoz Sánchez (2000: 108-120), Baquero Escudero (2013: 86-102) y Núñez Rivera (2015: 206-222).

DE LA LIBERTAD AL PEREGRINAJE DE AMOR

En su constante reflexión, ya manifiesta en *La Galatea*, sobre la función y la relación que han de guardar los relatos de segundo con el de primer grado a fin de satisfacer el principio poético compositivo de la variedad en la unidad, clave de la teoría y la práctica de la ficción en prosa de los siglos XVI y XVII, Cervantes, independientemente de la fórmula de articulación que ensaye o ponga en práctica en cada caso particular, gusta, en orden a que el encajamiento del episodio en el discurso obedezca a la necesidad o a la verosimilitud, allanar el camino mediante la presentación indirecta o sesgada de los personajes y de los temas. Y eso es lo que sucede en el presente caso, a diferencia del de Lisandro, con el que guarda una vinculación basada en la oposición y el contraste.

Con el inicio de la segunda jornada pastoril —que puso fin a la historia de Lisandro—, Elicio, Erastro y Lisandro parten de la innominada aldea vecina del Tajo para ir a apacentar su ganado. En el camino se topan con Galatea², que comparece físicamente por primera vez en la novela. Como cabía esperar, se produce un diálogo entre la pastora y sus enamorados en que le recriminan que rehúya su compañía, aunque ella se excusa arguyendo que ha quedado con Florisa en el arroyo de las Palmas, uno de los centros de reunión de la égloga cervantina junto con la fuente de las Pizarras, el soto del Concejo y, en menor medida, el valle de los Cipreses, que oficia a modo de cementerio y de espacio simbólico de la poesía. En ese instante, la conversación da un giro y se torna amorosa, ya que Elicio aprovecha el desaire de Galatea para confesarle su amor, a lo que ella contrapone su libertad e independencia. Es decir, la protagonista femenina se presenta como una pastora libre de amor que hasta cierto punto reniega de él, según le declara a Elicio y canta después:

²Para un estudio pormenorizado de la presentación de Galatea, véase Forcione (1988: 1014-1019).

Afuera el fuego, el lazo, el yelo y flecha
de Amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere;
que tal llama mi alma no la quiere,
ni queda de tal ñudo satisfecha (Cervantes, *La Galatea*, I, 54).³

Pero es que además se defiende, como más tarde harán Gelasia en la misma obra y Marcela en la Primera parte del *Quijote*, con el argumento de que ella no es responsable de enamorar a nadie:

— Ora vayas al arroyo de las Palmas, al soto del Concejo o a la fuente de las Pizarras —le dice Elicio a Galatea—, ten por cierto que no has de ir sola, que siempre mi alma te acompaña, y si tú no las ves, es porque no quieres verla, por no obligarte a remediarla. — Hasta agora —respondió Galatea— tengo por ver la primera alma, y así no tengo culpa si no he remediado a ninguna. — No sé cómo puedes decir eso —respondió Elicio—, hermosa Galatea, que las veas para herirlas y no para curarlas. — Testimonio me levantas —replicó Galatea— en decir que yo, sin armas, pues a mujeres no nos son concedidas, haya herido a nadie (I, 53).

“En el escepticismo de Galatea respecto a las almas de los enamorados y en la insistencia de su libertad y en su propia estima, Cervantes vislumbra”, según Forcione (1988: 1018-1019), “un tipo de mujer, y quizá hasta la leve silueta de un ideal amoroso que habrá de desarrollar años más tarde, en forma muy eficaz, en la Preciosa de *La Gitanilla*”; pero que, por lo pronto, aparece ya encarando en la sin par Teolinda. Sucede que la libertad de amor que sostiene Galatea es por lo abultado la misma con que empezará

³Seguimos la edición de *La Galatea* de la Biblioteca Clásica de RAE; en adelante se indica exclusivamente la referencia del libro y las páginas entre paréntesis tras la cita del texto. Sobre los sonetos de *La Galatea*, véase Sánchez (1985). Sobre la interrelación de la poesía y la prosa, véase Trambaioli (1993), Pérez Velasco (1993) y Trabado Cabado (2000). Como se sabe, la importancia de la lírica en *La Galatea* es aún más sobresaliente que en el resto de libros de pastores españoles, tanto por conformar un verdadero cancionero compuesto por unos ochenta poemas como por la presencia de poetas contemporáneos encubiertos de pastores, por el sentido homenaje que se rinde a Garcilaso de la Vega al situar la acción en la poetizadas aguas del Tajo y, como quería Márquez Villanueva (2005: 171-191), por la religión de la poesía que se predica durante las exequias de Meliso y el Canto de Calíope. A tal respecto, véase Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1996: XXIX-XLIII), Montero (2016: 110-112) y Montero Reguera (2016: 153-156 [154]).

su relato la pastora del Henares, o, dicho de otro modo, el encarecimiento de Galatea de su independencia y autonomía frente al amor anuncia y facilita la irrupción del episodio de Teolinda, al menos en su primera parte.

Sin embargo, antes de que se produzca la aparición de la pastora del Henares y se ponga en marcha el segundo relato episódico, conviene advertir el cambio de focalización que se produce en la narración principal y que está en sintonía con esa alternancia entre lo pastoril y lo no pastoril que preside el entramado narrativo de *La Galatea* en sus cinco primeros libros.⁴ Si hasta este momento el auténtico conductor del relato ha sido Elicio —sus lamentos abren tímidamente *in medias res* la obra; es el primer personaje en ser presentado; él, junto con Erastro, observa, atónito, la muerte de Carino a manos de Lisandro, quizá la última de un episodio que empieza justo por el desenlace; es el que luego se topa con el desesperado Lisandro y es el receptor de su oscura historia de bandos enfrentados, ignominias, inquinas, muertes fraticidas y venganzas inútiles, en la que el amor, lo único luminoso, sin posibilidad, es cortado de raíz; etc.—, en lo que queda de libro I y en el inicio del II va a ser Galatea. Ello obedece, como indicara Casaldueiro (1973: 37), a que, “en lugar de la nota femenina sostenida por Montemayor, Cervantes maneja un ritmo alterno. La primera historia la cuenta un hombre y solo hombres la comparten. La segunda es una voz de mujer para mujeres”, habida cuenta de que unos y otras van siempre acompañados exclusivamente por los de su mismo sexo, y raramente se cruzan entre ellos, a no ser para la celebración de alguna fiesta o conmemoración —como las bodas del rico Daranio y Silveria, en el libro III, el debate filográfico entre Lenio y Tirsi, en el IV, o las exequias de Meliso, en el VI—, en las que, además, están presentes padres y hermanos y en las que incluso se promueve la separación, como en el caso de las exequias de Meliso, donde Telesio or-

⁴Sobre la estructura de *La Galatea*, aparte del artículo citado de Celina S. de Cortázar, véase López Estrada y López García-Berdoy (1995) Muñoz Sánchez (2003a), Gherardi (2014: 447-514) y Nardoni (2015: en especial, 239-246).

dena “que todos los pastores fuesen juntos por su parte y desviados de las pastoras, y que ellas lo mesmo hiciesen” (VI, 343). Cervantes, pues, parece reflejar más el mundo social de su época, en lo que se refiere al honor y a la fama, que el de la mítica Arcadia,⁵ tanto más si se colaciona con el famoso discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro, que pronuncia ante los rústicos cabreros de la aldea de la pastora Marcela, en el capítulo XI del *Ingenioso hidalgo*. Empero, en esta suerte de tensión dialéctica entre la literatura y la vida, entre lo universal poético y lo particular histórico, entre las convenciones y los constituyentes de los libros de pastores y la realidad contemporánea reside una de las claves de *La Galatea* y del conjunto de la producción literaria cervantina.

En fin, con el cambio de focalización, la narración abandona momentáneamente a los pastores para seguir tras los pasos de Galatea, a la que acompañamos al arroyo de las Palmas, donde la aguarda Florisa. A seguida del toque de graciosa sensualidad que suscita el aseo de sus rostros en los semblantes plateados del cristalino arroyo —que comporta tanto el elogio de la belleza natural típico del Renacimiento cuanto el primer conato de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” inherente al género bucólico—, se produce el arribo de Teolinda a ese centro magnético al que van a parar todos los personajes episódicos que es el *locus amoenus* de *La Galatea* (Avalle-Arce, 1974: 233) con un conflicto erótico por resolver:

⁵Por eso Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1996: XXIII) sostienen que “resulta un extraño y curioso mundo eclógico, desde el punto y hora en que el aislamiento se hace difícil en él y los sentimientos deben compartirse solo con los del propio sexo, aunque siempre las inclinaciones vayan hacia miembros del otro, claro está. Ello se debe a que no es un mundo arcádico y mítico, próximo a la *Edad de Oro*, cuanto un cosmos rural y aldeano, contemporáneo, en el que, junto a los elementos de la bucólica clásica necesarios para mantener a duras penas la convención, predominan aspectos de relación amorosa y social procedentes de la realidad coetánea, puesto que los miramientos de la fama y la honra son fundamentales, y es, a menudo, más importante evitar murmuraciones que manifestar con autenticidad el sentimiento”.

En este ejercicio andaban ocupadas las dos hermosas pastoras, cuando por el arroyo abajo vieron al improviso venir una pastora de gentil donaire y apostura, de que no poco se admiraron, porque les pareció que no era pastora de su aldea ni de las otras comarcas a ella, a cuya causa con más atención la miraron, y vieron que venía poco a poco hacia donde ellas estaban (I, 55).

Y con él la irrupción del episodio sobre la diégesis, que, como la parte narrativa del de Lisandro, igualmente acaecida mediante un encuentro fortuito, se produce de forma gradual o pautada. Así como hiciera Elicio al escuchar las quejas de Lisandro, así también las pastoras espían a la recién llegada, mas con una sutil variación, que denota el cuidadoso proceder del autor, pues ahora Galatea y Florisa ven primero que escuchan a la que viene tan absorta como ensimismada, por lo que su espionaje resulta más aleroso:

Y, aunque estaban bien cerca, ella venía tan embebida y transportada que en sus pensamientos, que nunca las vio hasta que quisieron mostrarse. De trecho en trecho se paraba, y, vueltos los ojos al cielo, daba unos suspiros tan dolorosos que de lo más íntimos de sus entrañas parecían arrancados. Torcía asimismo sus blancas manos y dejaba correr por sus mejillas algunas lágrimas [...] Por los estremos de dolor que la pastora hacía, conocieron Galatea y Florisa que de algún interno dolor traía el alma ocupada, y por ver en qué paraban sus sentimientos, entrambas se escondieron entre unos cerrados mirtos, y desde allí con curiosos ojos miraban lo que la pastora hacía (I, 55-56).

Al igual que Lisandro antes, Teolinda pronuncia, por pura casualidad narrativa, un parlamento preñado de amargas quejas y entona una canción, “Ya la esperanza es perdida”, a propósito del amor desgraciado, en donde esboza de manera sintética y poética, como suele ser habitual en los preliminares de los episodios verdaderos —que se desenvuelven en el mismo plano de realidad que la fábula— de la obra cervantina, lo que luego desarrollará por extenso en su narración, o sea, un anticipo de la analepsis completiva que paliará el comienzo *in medias res* de la historia. Junto a Galatea y Florisa, nos enteramos, en efecto, de que, por obra de la vista, como prescribía la

teoría amorosa neoplatónica a la sazón aún en boga,⁶ está enamorada de un tal Artidoro y de que él la correspondía hasta la intromisión de su hermana:

¡Ay, tristes ojos, causadores de mi perdición, y en qué fuerte punto os alcé para tan gran caída! ¡Ay, Fortuna, enemiga de mi descanso, con cuánta velocidad me derribaste de la cumbre de mis contentos al abismo de la miseria en que me hallo! ¡Ay, cruda hermana!, ¿cómo no aplacó la ira de tu desamorado pecho la humilde y amorosa presencia de [Artidoro]? ¿Qué palabras te pudo decir él para que le dices tan aceda y cruel respuesta? (I, 56).

Acabadas de declamar sus cuitas, Galatea y Florisa salen al encuentro de Teolinda, a la que, después de un breve diálogo consolatorio, le ruegan cuente su prehistoria, el motivo que la ha conducido hasta el lugar y la situación en que se encuentra. Aunque Teolinda, muy melindrosa con su honra —es una peculiaridad de su carácter de gran preponderancia en la economía global de la historia—, intenta excusarse de tal cometido alegando que “me sería mejor pasar en silencio los sucesos de mi ventura, que no, con decirlos, daros indicios para que me tengáis por liviana” (I, 58), lo cierto es que termina por proceder a contar su caso, que constituye la segunda relación autodiegética de *La Galatea*, primera de este episodio. Un relato que, como el de Lisandro, nos traslada en el espacio —de las riberas del Tajo a las del Henares— y en el tiempo —desde el pasado hasta el presente del acontecer pastoril—, y que, lógicamente, conlleva un cambio formal en la narración de base, en razón de que narrador extra y heterodiegético que rige la enunciación del texto cede su voz a un personaje, sobre el que recae la veracidad y responsabilidad de lo contado.

A decir verdad, la historia de Teolinda es radicalmente opuesta a la de Lisandro: si esta ocurre entre caballeros, aquella entre aldeanos; si la de Lisandro acontece lejos tanto en el tiempo como en el espacio del lugar en

⁶Así lo señalaba, sin ir más lejos, Fernando de Herrera, en sus eruditas *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*: “I la origen del amor, que es afeción gravíssima i veheméntíssima de l’ alma, nace de la vista” (Herrera, 2001: 336).

los que se desarrolla la narración principal, la de Teolinda se produce en tierras vecinas y muy cercana en el tiempo; si la de Lisandro expone un caso trágico de amor entre familias enfrentadas, repleto de odios, traiciones, venganzas y asesinatos, la de Teolinda es como pasar de un cuarto tenebroso, donde la atmósfera es irrespirable, a una habitación límpida, radiante de luz, donde se respira el aire fresco y la vida sencilla de las villas y lugares, pues, inicialmente, todo es fiesta, diversión, color, sentimientos puros y nobles; si la de Lisandro se refiere de corrido, a excepción de una pequeña interrupción de Elicio, la de Teolinda se fragmenta en dos grandes bloques o secciones, aunque el primero de ellos también presente una interrupción muy parecida a la que experimenta la de Lisandro y que apunta al marco interlocutivo, incide en la relación narrador-narratario, tan significativo en Cervantes.

De modo que el relato autodiegético de Teolinda se articula en torno a dos impulsos narrativos, segmentados por la narración principal. Del primero de ellos cabe destacar, en primera instancia, la información que de su persona brinda Teolinda, por cuanto se presenta como una “figura libre de amor” (Casalduero, 1973: 38) cuyo único ejercicio era el cuidado de su ganado, ligando así temáticamente su cuento con la narración de base:

En la ribera del famoso Henares [...], fui yo nascida y criada [...]. Mis padres son labradores y a la labranza del campo acostumbrados, en cuyo ejercicio les imitaba, trayendo yo una manda de simples ovejuelas por las dehesas concejiles de nuestra aldea [...]. No tenía ni podía tener más cuidados que los que podían nacer del pastoral oficio en que me ocupaba. Las selvas eran mis compañeras, en cuya soledad muchas veces, convidada de la suave armonía de los dulces pajarillos, despedía la voz a mil honestos cantares, sin que en ellos mezclase suspiros ni razones que de enamorado pecho diesen indicio alguno (I, 59-60).

Para ilustrarlo, Teolinda, que se burlaba de las zagalas que, bañadas en lágrimas, le descubrían sus tiernos sentimientos amorosos, profiere el caso concreto de una, llamada Lidia, a la que reprende sin conmiseración y

exhorta con severidad a que mude de vida, luego de haberle declarado ella su padecimiento y disgusto porque Eugenio, el hijo del mayoral, de quien está enamorada, no solo se ha ausentado de la aldea sin avisarle, sino que además parece favorecer a otra pastora, Leocadia, hija del rabadán Lisalco, a la que ha visto con una cinta encarnada que ella, en señal de amor, le había regalado:⁷

Mejor harías [le dice Teolinda a Lidia] de tener cuenta con tu honra y con lo que conviene al pasto de tus ovejas, y no entremeterte en esas burlerías de amor, pues no se saca de ellas, según veo, sino menoscabo de nuestras honras y sosiegos (I, 61).

El caso de Lidia constituye un ejemplo de *mise en abyme*, del relato dentro de un relato —el de Teolinda— que a su vez se integra en uno mayor —la fábula o diégesis—. Una técnica narrativa cara a Cervantes, que la emplea, al margen de la introducción, como objeto de ficción, de la publicación de la Primera en la Segunda parte del *Quijote* (Riley, 2001: 137-138), en el *Ingenioso hidalgo* con la inserción de *El curioso impertinente* dentro del relato de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, que a su vez se interpola en la narración de las aventuras de don Quijote y Sancho (Neuschäfer, 1999: 60-63); con mayor perfección formal aún en las *Novelas ejemplares*, al intercalar el relato de la bruja Cañizares en la narración picaresca de Berganza, y esta, a su vez, en la lectura que el licenciado Peralta realiza de *El coloquio de los perros* desde la atalaya de *El casamiento engañoso* (Avalle-Arce, 1989: 24); y que todavía reitera en los relatos de segundo grado —de tercero en relación con la diégesis— que incluye Periandro en el extenso cuento que de sus aventuras refiere en la Isla del rey Policarpo, a petición de Sinforosa, en el *Persiles*

⁷La historia de Lidia, apenas bosquejada, podría constituir, en determinados aspectos, un precedente de la segunda parte del episodio de Ricote, insertado en *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, en que se cuenta los amores de su hija Ana Félix con Gaspar Gregorio, el hijo del mayoral de la innominada aldea manchega. Por otro lado, Lozano-Renieblas y Romo Feito (2018: 47) han analizado el caso de Lidia y Teolinda en el marco de “La risa de la superioridad”.

(Muñoz Sánchez, en prensa a). Además, para que la narración en profundidad sea más nítida, evidente y efectiva, como en los casos citados del *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*, se produce una relación temática entre los tres grados o niveles, ya que Lidia le espeta, a modo de imprecación, de aviso premonitorio, a Teolinda: “Ruego yo a Dios, Teolinda, que presto te veas en estado que tengas por dichoso el mío, y que el amor te trate de manera que cuentes tu pena a quien la estime y sienta en el grado que tú has hecho de la mía” (I, 61). Que es, en efecto, lo mismo que le ocurre a Teolinda al contar su historia a Galatea y Florisa, pastoras libres de amor, pues “agora temo que estoy contando mi pena a quien se dolerá poco de haberla sabido” (I, 61). Y no olvidemos que Galatea, que viene de declarar su autonomía a los pastores que la cortejan, habrá de pasar por un trance semejante, cuando, después haber aceptado harto tibiamente el amor de Elicio, no le quede más remedio que transigir y consentir en él, si finalmente impide que su padre, el venerable Aurelio, la despose con el rico pastor portugués de las orillas del río Lima.

Resulta, pues, sorprendente la extraordinaria maestría cervantina en el arte de narrar ya desde *La Galatea*, su dominio absoluto de la disposición de los distintos elementos, la pericia con que anuda el relato metadieético con la diégesis.

La exposición del caso de Lidia y la lección que obtiene la pastora del Henares acarrea que Galatea se ve constreñida a tener que interrumpir su discurso en orden a atestiguarle su comprensión, compasión y ayuda en la resolución de su situación. Es así como este primer impulso narrativo del relato autodieético de Teolinda se ve, como antes el de Lisandro, interrumpido por su narratario, lo que apunta, como queda dicho, a la situación interlocutiva en que se produce la comunicación de la narración entre el responsable de la enunciación y su interlocutor, tan importante en la teoría y en la práctica cervantinas.

Después de la momentánea suspensión, Teolinda prosigue su narración. En ella se desgrana, por primera vez en el conjunto de la obra de Cervantes, una pormenorizada descripción del proceso completo de enamoramiento de una pareja desde el relámpago del amor, su síndrome y enfermedad hasta su maduración y la declaración: el de Teolinda y Artidoro. Pues, hasta entonces, todas habían dado comienzo con el amor en curso, ya fuera por parte de los dos, como en la historia de Aurelio y Silvia, en *El trato de Argel*, y la de Morandro y Lira, en *La Numancia*, o por uno solo, como las de Elicio y Lisandro, en *La Galatea*. Un proceso de enamoramiento que se describe desde la perspectiva femenina y que da cuerpo al motivo, tan ligado a los libros de pastores, de la escuela o universidad del amor, pues como indica Aurora Egido (1994: 72), “la historia de Teolinda muestra bien por extenso el proceso de aprendizaje amoroso”:

Nosotras, que seis éramos, nos juntamos donde los demás pastores estaban, los cuales nos recibieron con el comedimiento posible, especialmente de un pastor forastero que allí estaba, que de ninguna de nosotras fue conocido, el cual era de gentil donaire y brío, que quedaron todas admiradas en verle; pero yo quedé admirada y rendida. No sé qué os diga, pastoras, sino que, así como mis ojos le vieron, sentí enternecerseme el corazón, y comenzó a discurrir por todas mis venas un yelo que me encendía, y, sin saber cómo, sentí que mi alma se alegraba de tener puestos los ojos en el hermoso rostro del no conocido pastor. Y en ese punto, sin ser en los casos de amor experimentada, vine a conocer que era amor el que saltado me había [...]. En fin, yo quedé cual ahora estoy, vencida y enamorada [...]. Yo no sé cómo en tan pequeño espacio de tiempo me transformé en otro ser del que tenía, porque yo ya no vivía en mí, sino en Artidoro [...]: doquiera que volvía los ojos me parecía ver su figura; cualquiera cosa que escuchaba, luego sonaba en mis oídos su suave música y armonía; a ninguna parte movía los pies, que no diera por hallarle mi vida, si él la quisiera; en los manjares no hallaba el acostumbrado gusto, ni las manos acertaban a tocar cosa que se le diese. En fin, todos mis sentidos estaban trocados del ser que primero tenían, ni el alma obraba por ellos como era acostumbrada (I, 62-63 y 65).

Teolinda es, por consiguiente, la pionera de una especie de personajes femeninos de Cervantes que pueblan su obra, como la Preciosa de *La gitana*, la Porcia de *El laberinto de amor* o las Ruperta e Isabela Castrucho

del *Persiles y Sigismunda*. Empero, la irrupción del amor y la experiencia que comporta nunca lo tratará el escritor del *Quijote* con tanta profundidad psicológica ni con tanta minuciosidad como en el caso de Teolinda, si dejamos de lado el progresivo prendamiento de Preciosa de don Juan/Andrés.⁸ Ocurre que la pastora del Henares, como consecuencia del amor y su perturbación, se transforma en “un ser nuevo. Es una nueva Teolinda, comprensiva, audaz, ingeniosa que penetra en una zona desconocida de temblores y gozos” (Casalduero, 1973: 38). Es más, se torna decidida, desenvuelta y valiente, ya que no se conforma con experimentar la sintomatología del amor, sino que busca y ansía su correspondencia, provocando cuantas situaciones tiene al alcance de la mano para enamorar a Artidoro, no exentas de cierto erotismo dúctil e ingenuo, que la convierten en el miembro activo de la pareja:

⁸Aunque se trata de un proceso antes de seducción que de enamoramiento, la caída de Teodosia, en *Las dos doncellas*, constituye la otra gran ocasión en que Cervantes se detiene a describir con detalle y hondura el síndrome del amor: “La primera vez que le miré [a Marco Antonio] —le cuenta Teodosia a su hermano don Rafael, sin saber que es él—, no sentí otra cosa que fuese más de una complacencia de haberle visto; y no fue mucho, porque su gala, gentileza, rostro y costumbres eran de los alabados y estimados del pueblo, con su rara discreción y cortesía. Pero ¿de qué me sirve alabar a mi enemigo, ni ir alargando con razones el suceso tan desgraciado mío o, por mejor decir, el principio de mi locura? Digo, en fin, que él me vio una y muchas veces desde una ventana que frontero de otra mía estaba. Desde allí, a lo que me pareció, me envió el alma por los ojos, y los míos, con otra manera de contento que el primero, gustaron de miralle, y aun me forzaron a que creyese que eran puras verdades cuanto en sus ademanes y en su rostro leía. Fue la vista la intercesora y medianera de la habla, la habla de declarar su deseo, su deseo de encender el mío y de dar fe al suyo. Llegose a todo esto las promesas, los juramentos, las lágrimas, los suspiros y todo aquello que a mi parecer puede hacer un firme amador para dar a entender la entereza de su voluntad y la firmeza de su pecho, y, en mí, desdichada, que jamás en semejantes ocasiones y trances me había visto, cada palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honestidad; cada suspiro, un furioso viento que el incendio aumentaba, de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces aún no había sido tocada. Y, finalmente, con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres, que para otra le guardaban, di con todo mi recogimiento en tierra, y, sin saber cómo, me entregué en su poder a hurto de mis padres” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 447-448).

Yo, que a lo último quedaba, y que allí deudo alguno no tenía, mostrando hacer la desenvuelta, me llegué al forastero pastor, y, puniéndole la guirnalda en la cabeza [...], pero ¿qué os diré yo de lo que mi alma sintió, viéndome tan cerca de quien me la tenía robada, sino que diera cualquiera otro bien que acertara a desear en aquel punto, fuera de quererle, por poder ceñirle con mis brazos al cuello, como le ceñí las sienes con la guirnalda? [...]. Mudando los instrumentos el son, mudamos el baile, de manera que fue menester que las pastoras nos desasiésemos y diésemos las manos a los pastores; y quiso mi buena dicha que acerté yo a dar la mano a Artidoro. No sé cómo os encarezca, amigas, lo que en tal punto sentí, si no es deciros que me turbé de manera que no acertaba a dar paso concertado en el baile; tanto, que le convenía a Artidoro llevarme con fuerza tras sí, porque no rompiese, soltándome, el hilo de la concertada danza. Y, tomando dello ocasión, le dije: “¿En qué te ha ofendido mi mano, Artidoro, que así la aprietas” [...] (I, 64 y 73).

En fin, la descripción del proceso amoroso concluye cuando la pastora del Henares refrenda que sus sentimientos son correspondidos en conversación con Artidoro luego de habérselo anunciando en una artificiosa sextina, “En áspera, cerrada, oscura noche”, en que se celebra con satisfacción la conmoción del amor:

Estos fueron los versos, hermosas pastoras, que con maravillosa gracia y no menos satisfacción de los que le escuchaban, aquel día cantó mi Artidoro, de los cuales y de las razones que antes me había dicho, tomé yo ocasión de imaginar si por ventura mi vista algún nuevo accidente amoroso en el pecho de Artidoro había causado; y no me salió tan vana mi sospecha que él mismo no me la certificase al volvernos al aldea (I, 69-70).

Un proceso, por cierto, en el que no ha habido ningún tipo de intermediarios, como Silvia en la de Lisandro y Leonida o Silerio, en el papel del truhán Astor, en la de Timbrio y Nísida, sino que el amor fluye de manera espontánea, natural y directa entre los amantes, fundamentalmente de Teolinda hacia Artidoro, que quizá era la forma que mayor simpatía despertaba en Cervantes.

En este punto, se interrumpe la narración de Teolinda por la acción principal con el estruendo y la algazara que provoca la llegada de una liebre perseguida por perros y cazadores, por lo que de momento queda en

suspense, aunque se asegura su continuación, por cuanto Galatea y Florisa, que ansían “saber el suceso de los amores de Teolinda”, le imploran “fuese servida de no partirse algunos días de su compañía”. Petición que ella acepta, entre otras cosas, “por no dejar imperfecto mi comenzado cuento habré de hacer lo que mandáis” (I, 70).

Antes, no obstante, de concluir con la primera parte del relato de Teolinda conviene señalar un aspecto importante en relación con Artidoro, que lo diferencia de todos los amantes masculinos de la obra de Cervantes que le preceden: Aurelio, Morandro, Elicio y Lisandro. Se trata de su no intervención directa en la historia, su actuación siempre está puesta en boca de otros, en ningún momento podremos verlo actuar en el presente narrativo de la fábula, como sí sucede en cambio con Leonarda y con su hermano Galercio, y no dispone de voz ni discurso propio, que es lo mismo que le acaeció a Leonida en el episodio de Lisandro. Lo que no impide que, como Teolinda, inaugure, un tipo de personaje que utilizará en varias ocasiones Cervantes, siempre, lógicamente, con las variaciones oportunas, como serán don Juan de Cárcamo/Andrés Caballero en *La gitanilla* y el Periandro capitán corsario que llega por primera vez a la Isla del rey Policarpo para participar en las fiestas en honor de su elección como rey, según narra el capitán del navío enviado por Sinforosa, en el *Persiles y Sigismunda*. Su figura encarna la del forastero que arriba a un lugar donde, como consecuencia de sus muchas virtudes, destaca poderosamente, hasta el punto de salir vencedor en cuantos ejercicios o actividades lúdico-deportivas participe, por lo que termina enamorando a alguna lugareña. Por otro lado, merece la pena comentar que el primer impulso narrativo de la historia de Teolinda se abre y se cierra con una composición poética, al principio con la glosa en que ella canta sus congojas, la cual incide en su estado de ánimo presente, y al final, en marcado contraste, con la jubilosa sextina de Artidoro.

Después, las tres pastoras junto con los pastores de su aldea, reunidos por el suceso de la liebre que ha abortado la narración del episodio, se dirigen hacia la aldea, pues el ocaso marca el fin de la segunda jornada pastoril. Pero antes, para que la vinculación de necesidad entre los relatos de primer y segundo grado vuelva a ponerse de manifiesto, asistimos a la presentación de un nuevo pastor: el desenamorado, libre y vituperador del amor Lenio, quien, tras protagonizar el debate filográfico con Tirsi, en que se postula en contra del amor a causa de los estragos que ocasiona, merced a su ingobernabilidad por la razón, tanto en los que inficiona como en su entorno, terminará, como Teolinda y como Galatea, por sucumbir, no sin dramática ironía, a su poder, a manos de Gelasia, enemiga declarada del amor —pues en *La Galatea* no siempre vence el amor, celebrándose, incluso, el desenamoramiento, como sucede en la historia de Lauso, demostrando que es una enfermedad que tiene remedio, una locura que tiene cura—.

El segundo impulso narrativo de la narración de Teolinda empieza justo con el inicio del libro II de *La Galatea*, cuando, una vez recogidos todos los pastores, ya por la noche, se quedan solas ella y sus hospederas, Galatea y Florisa. Como era previsible, Teolinda continúa el relato de su historia justo por el lugar en que había quedado suspendido; esto es, en el momento en el que verifica que su sentimiento para con Artidoro es recíproco. Así, después del canto de él que ella recita completo de memoria, mantienen, camino de la aldea, un gracioso diálogo amoroso, que desemboca tiempo después en la franca declaración del pastor: “Un día”, cuenta, “me descubrió el verdadero y honesto amor que me tenía” (II, 82). Es digno de mención que, una vez confirmada la correspondencia amorosa, el miembro activo de la pareja siga siendo Teolinda; todo el vigor y el ímpetu demostrados en los juegos de la aldea por Artidoro, se mudan en sumisión a su amada y, posteriormente, en incapacidad para reaccionar. Lo cual se evidencia en que es ella quien impone las condiciones de su noviazgo y el modo en que

deberá pedirla por esposa a sus padres, pues su relación tiene como única meta el matrimonio. En lo primero destaca la discreción y el secretismo⁹ de sus amores, por elementales cuestiones de honra que tanto importan a Teolinda y que no obstante se volverán en su contra, que ella le reclama oblicuamente a través de un villancico cuya cabeza reza: “En los estados de amor, / nadie llega a ser perfecto, /sino el honesto y secreto” (II, 81); en lo segundo, por su habilidad e inventiva, fruto de su aprendizaje amoroso, hasta madurar la idea de que él “se fuese a su aldea, y que, de allí a pocos días, con alguna honrosa tercería me enviase a pedir por esposa a mis padres” (II, 82).

De la misma manera que en otras historias cervantinas, Teolinda y Artidoro no viven aislados en una torre de marfil, sino que están sumidos en el maremágnum de la vida y de las convenciones sociales, a las que tienen que hacer frente para sortear todos los obstáculos que se interpongan en la consecución de sus objetivos, como han sido, por ejemplo, la oposición paterna, el cautiverio y el deseo concupiscente de otros para Aurelio y Silvia, en *El trato de Argel*, y los intereses matrimoniales para Elicio y Galatea. Una felicidad que puede resultar inalcanzable, como les ocurre a Morandro y Lira, en *La Numancia*, por culpa de la guerra y el hambre o a Lisandro y Leonida por las infamias del ser humano que encarnan en la figura de Carino.¹⁰ En efecto, el sentimiento genuino y mutuo de Teolinda y Artidoro, justo cuando parecía encaminado a la buena ventura, se tuerce drásticamente por la llegada de improviso a la aldea de Leonarda, su hermana, que se le parece, sin ser gemelas, como una gota a otra, hasta el punto de que ni siquiera sus padres logran diferenciarlas si no es por la vestimenta. Lo cual no impide

⁹“*La Galatea* —sostiene Aurora Egido (1994: 25 y 31)— recoge la larga tradición del *secretum* que es moneda corriente del buen amador”, así como el tópico “del amor cortés”.

¹⁰Recuérdese la rotunda aseveración de Avalle-Arce (1996: XIV), sustentada en el libro de Denis Rougemont, *L'amour et l'Occident*: “El amor feliz no tiene historia literaria propia”.

que tengan una personalidad completamente dispar, ya que la condición de Leonarda es “más áspera” (II, 83), si bien, sus miramientos para con la honra son igual de escrupulosos. Sucede que a la mañana siguiente de la llegada de Leonarda, Teolinda no puede ir al lugar en que solía encontrarse con Artidoro por culpa de unas ocupaciones inesperadas que le encarga su padre; es, a la sazón, Leonarda la que sale con el ganado y se topa, en su camino, con el amante de su hermana, quien, tan desenvuelta como desprevenidamente, la requiebra con piropos y ternezas al confundirla con Teolinda. Lo más grave de la actuación de Leonarda no reside tanto en que se muestre dura y esquiva con Artidoro, pues es lo normal en una joven que guarda con celo su honra, cuanto que, sin empacho, se haga pasar por su hermana Teolinda: “Y es lo bueno, que nunca le quise decir el engaño en que estaba, sino que así creyó él que yo era Teolinda como si con vos mesma estuviera hablando” (II, 84). No cabe duda, pues, de que esta suplantación es una suerte de prolepsis o anticipación de la que realizará al cabo, con resultados más frustrantes y dramáticos.

El error fatal de Teolinda, su particular *hamartia*, estriba en no ser franca con su hermana, en no sacarle de la equivocación en que estaba, al no decirle con sinceridad lo que entre ella y Artidoro había, sino que, empecinada en su secretismo, en la retórica del silencio amoroso, le llega a decir que ha obrado como correspondía hacer, tal y como ella misma habría hecho. Verdad es que Teolinda albergaba esperanzas de encontrarse con Artidoro para sacarle de la confusión, pero cuando, otro día, arriba al lugar donde habitualmente se veían, en vez de hallarlo, pues, confundido, se ha ausentado, se topa con un extenso poema de despedida en coplas, “Pastora en quien la belleza”, que ha grabado en la corteza de varios álamos blancos,¹¹ donde,

¹¹“Con su natural sentido del humor y de la ironía —comenta Aurora Egido (2018: 280)—, Cervantes hizo un guiño a la costumbre de los pastores virgilianos que escribían en la corteza de los árboles, pues el pastor Artidoro de *La Galatea* empieza esa tarea escri-

aparte de arremeter contra el tópico misógino de la veleidad caprichosa de la mujer y de su crueldad, sugiere su intención de suicidarse:

Si quieres saber dó voy
y el fin de mis triste vida,
la sangre por mí vertida
te llevará donde estoy.

..

Y en caso tan desdichado
tendré por dulce partido,
si fui vivo aborrecido,
ser muerto y por ti llorado (II, 88-89).

Al igual que la suplantación de Leonarda por Teolinda es una anticipación narrativa de lo que hará más adelante, el suicidio como meta final de los males de amor es otra nítida prolepsis de lo que luego intentará Galericio, el cuarto en discordia del episodio, dos veces. Además, la desesperación amorosa de Artidoro se asemeja, aunque los motivos son dispares, a la que manifiesta Lisandro, al tiempo que precede la de Grisóstomo, en la historia de Marcela del *Ingenioso hidalgo*. Resulta chocante las ocasiones en que el suicidio se baraja como una salida loable a la desesperanza erótica en *La Galatea*, tanto más tratándose de una novela pastoril. Acaso se deba al intento cervantino de insuflar vida a sus personajes, dado que, como subrayaba Avalle-Arce (1988: 18), “los pastores de Cervantes viven con la muerte a cuestas precisamente por eso, porque viven”.

En fin, con Artidoro desaparecido, Teolinda aboga por la única vía posible que le queda para alcanzar su amor: partir en busca de su amado, convertirse en una peregrina de amor, la primera de una estirpe de personajes cervantinos que permea su obra, a la que pertenecen Rosaura, en *La Galatea*, la pastora Torralba y Dorotea, en la Primera parte del *Quijote*,

biendo ‘en un corteado álamo blanco’... y termina haciéndolo ‘en otros muchos’, pues le resultó insuficiente un solo árbol para las letras que quería grabar”.

Teodosia y Leocadia, en *Las dos doncellas*, Margarita, en *El gallardo español*, Julia y Porcia, en *El laberinto de amor*, y Ambrosia Agustina, en el *Persiles y Sigismunda*:¹²

Quedé tal que, sin acordarme de lo que a mi honra debía, propuse desamparar la cara patria, amados padres y queridos hermanos, y dejar con la guardia de sí mesmo al simple ganado mío. Y, sin entretenerme en otras cuentas más de en aquellas que para mi gusto entendí ser necesarias, aquella mañana, abrazando mil veces la corteza donde las manos de mi Artidoro habían llegado, me partí de aquel lugar con intención de venir a estas riberas, donde sé que Artidoro hace su habitación [...] ha ya nueve días que a estas frescas riberas he llegado, y en todos ellos no he sabido nuevas de lo que deseo (II, 89).

Como el primero, el segundo impulso narrativo de Teolinda está flanqueado por dos poemas que reflejan una situación de naturaleza distinta en la historia, con la que individualmente están en perfecta continuidad, y en los personajes que los componen, Teolinda y Artidoro. Lo más llamativo, que de nuevo incide en la maestría de Cervantes en lo que a la disposición o el plan estructural se refiere, es que las cuatro composiciones poéticas que vertebran los dos impulsos narrativos en que se desarrolla la autodiégesis de Teolinda establecen entre sí una simétrica relación temática basada en la figura retórica del quiasmo: de la pesadumbre a la dicha vital del amor y de la correspondencia sentimental que requiere el secreto y el silencio a la despedida tan defraudada como desesperanzada, o sea, de la desgracia a la dicha y de la dicha a la desgracia, que se refleja igualmente en la alternancia de Teolinda y Artidoro como pastores poetas y en sus cambiantes estados de ánimo.

Una vez que concluye la narración de Teolinda, como ya ocurriera con la de Lisandro, Galatea y Florisa intentan reconfortarla lo mejor que

¹²“*La Galatea* está plagada de imágenes que siguen el viejo esquema alegórico de la peregrinación amorosa. El tópico de la peregrinatio, tan importante en el *Quijote* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, aparece también en la novela pastoril que recoge, aparte de la regilio amoris, la tradición del solitario, el ermitaño, el enfermo, el loco, el maestro y el peregrino de amores” (Egido, 1994: 65).

pueden, al tiempo que le piden que pase unos días con ellas, en los que la amada de Elicio enviará a algunos pastores de su padre para que busquen a Artidoro, a lo que ella accede gustosa y complaciente. Su permanencia se justifica además porque el inicio *in medias res* de su historia todavía no se ha paliado del todo, falta todavía por saber la reacción de su familia ante su ida sin avisar, que se dilucidará cuando comparezca de forma intempestiva su hermana Leonarda, provocando la primera agnición del episodio.

En este tiempo que Teolinda restará en la aldea del Tajo, se integrará plenamente en la peripecia medular; acompañará a Galatea y a Florisa allá donde vayan, participará en sus asuntos y quehaceres cotidianos y aun será la encargada de presentar a otros pastores foráneos aunque conocidos de su comarca, como Tirsi y Damón, que vienen a las riberas del Tajo para asistir como invitados a las bodas de Daranio y Silveria, que coparán la narración del libro III. En efecto, a la mañana siguiente —el relato de Teolinda, como antes el de Lisandro, culmina una jornada pastoril, la segunda—, las pastoras salen a apacentar el ganado y, nada más terminar de recitar Teolinda un soneto a petición de Galatea, “Sabido he por mi mal adónde llega”, que cifra el estado en que se encuentra, escuchan a unos pastores que ella reconoce por su canto:

Si los oídos no me engañan, hermosas pastoras, yo creo que tenéis hoy en vuestras riberas a los dos nombrados y famosos pastores Tirsi y Damón, naturales de mi patria; a lo menos Tirsi, que en la famosa Cómpluto, villa fundada en las riberas de nuestro Henares, fue nacido. Y Damón, su íntimo y perfecto amigo, si no estoy mal informada, de las montañas de León trae su origen, y en la nombrada Mantua Carpentanea fue criado [...]. Y no penséis, pastoras que el ingenio destes dos pastores solo se estiende a saber lo que al pastoral ejercicio conviene, porque pasa tan adelante que lo escondido del cielo y no sabido de la tierra, por términos y modos concertados, enseñan y disputan [...]. La excelencia de su poesía [...] es de manera que al uno le han dado renombre de *divino* y al otro de *más que humano*” (II, 92-93).

Para prevenirse de ellos por su condición de peregrina de amor huida de su casa, Teolinda no solo implora a Galatea y Florisa que no la descubran, sino que, siempre que coincidan en los diferentes actos de la celebración

de las nupcias, celará su rostro con un antifaz o directamente se ausentará del evento. Es así como Teolinda, aparte de protagonizar su historia, oficia de personaje bisagra o puente entre distintas regiones de la imaginación, si ahora genéticamente hermanadas, aún cuando Tirsi y Damón no son sino pastores cortesanos, más adelante, distintas, conforme tanto a la categoría social de los personajes, nobles rurales, como al mundo posible que habitan, el caballeresco-sentimental.

“SE PARECÍAN TANTO QUE CASI NO SE PODÍAN DECIR SEMEJANTES, SINO UNA MESMA COSA”: LA DUPLICACIÓN DE LA HISTORIA

Ya en el albor del libro IV, después, por tanto, de la celebración de las bodas de Daranio y Silveria, eje axial de la primera parte de la novela que comprende los libros I-V (Muñoz Sánchez, 2003a), y justo al iniciarse la quinta jornada pastoril, el episodio vuelve a cobrar relevancia diegética. Teolinda solicita a Galatea y a Florisa que la permitan partir con el propósito de reemprender la búsqueda de su amado Artidoro, puesto que no ha asistido a un enlace “donde tantos pastores habían acudido” (III, 208), y, si no lo encuentra, “de fenecer la vida en triste y amarga soledad” (IV, 209). Ante su insistencia, no les queda más remedio a sus anfitrionas que aceptar su proposición, no sin antes acompañarla un trecho. No obstante, cuando se iban a despedir,

vieron atravesar, por una quebrada que poco desviada dellas estaba, cuatros hombres de a caballo y algunos de a pie, que luego conocieron ser cazadores en el hábito y en los halcones y perros que llevaban. Y, estándolos con atención mirando, por ver si los conocían, vieron salir de entre unas espesas matas que cerca de la quebrada estaban, dos pastoras de gallardo talle y brío, las cuales traían los rostros rebozados con dos blancos lienzos (IV, 209-210).

Como cabe esperar, teniendo en cuenta los antecedentes, la curiosidad que despierta en los pastores los forasteros, Teolinda, Galatea y Florisa se esconden para espiar a los recién llegados; tanto más cuando uno de los cazadores y las dos pastoras se apartan para poder hablar sin ser vistos ni

escuchados por nadie. Se trata, como puede colegirse de la indumentaria y los atuendos venatorios impropios del pacífico bucolismo, de los preliminares de un nuevo episodio, el cuarto en aparecer, —el de Rosaura, Artandro y Grisaldo, dado que el tercero, el de Timbrio y Silerio, inició su andadura en el libro II—. Además, conforme al ritmo sexista y alterno en que se presentan las historias, les corresponde a las pastoras, que son las focalizadas narrativamente, toparse con algún personaje femenino al que contemplar en acción y, si ha lugar, demandar la relación de su conflicto. Y eso, en efecto, es lo que acontece cuando una de las recién llegadas se quita el embozo que le cubría el rostro, resultando ser conocida por Teolinda, quien, asombrada de coincidir con ella en tal lugar y de tal manera, les desvela su identidad a Galatea y Florisa:

Estrañísima ventura es esta, porque, si no es que con la pena que traigo he perdido el conocimiento, sin duda alguna aquella pastora que se ha quitado el rebozo es la bella Rosaura, hija de Roselio, señor de una aldea que a la nuestra está vecina, y no sé qué pueda ser la causa que la haya movido a ponerse en tan estraño traje y a dejar su tierra (IV, 210-211).

No se detienen aquí, sin embargo, las sorpresas, por cuanto, nada más acabar de presenciar lo que sucede entre Grisaldo y Rosaura, la pastora que la acompañaba se despoja igualmente del rebozo,

descubriendo un rostro tan parecido al de Teolinda, que quedaron admiradas de verle Galatea y Florisa; pero más lo fue Teolinda, pues sin poderlo disimular, alzó la voz diciendo: “¡Oh cielos!, y ¿qué es lo que veo? ¿No es, por ventura, ésta mi hermana Leonarda, la turbadora de mi reposo? Ella es sin duda alguna” (IV, 215).

Se produce así la confluencia e interacción de personajes de distintas secuencias laterales, ya que Leonarda no solo pertenece a la segunda, sino también a la cuarta, en calidad de doncella confidente de Rosaura.

Después de la anagnórisis entre Teolinda y Leonarda —primera de *La Galatea* y del episodio— tiene lugar un breve diálogo entre ellas, Galatea,

Floris, Rosaura y Grisaldo a fin de garantizar que guardarán el secreto de lo que han presenciado entre Rosaura y Grisaldo, y para ponderar el extraordinario parecido de las dos hermanas.

Una vez que Grisaldo, solucionado de momento su caso, las deja a solas, se produce la separación en dos grupos de las pastoras: por un lado, quedan Teolinda y Leonarda y, por el otro, Galatea, Floris y Rosaura. De este modo, al mismo tiempo que continúa el desarrollo del cuarto episodio, acaece también el del segundo, en secuencias simultáneas que precisan para su exposición del entrelazamiento narrativo. Se trata, como bien se sabe, de una técnica deudora de la épica y de los libros de caballerías que Cervantes solo emplea en ocasiones puntuales, como en el campo de Agramante en que deviene la venta de Maritornes, en los compases finales del *Ingenioso hidalgo*; durante la separación de don Quijote y Sancho en su estadía en el palacio de los Duques, en el *Ingenioso caballero*; y durante la estancia de la comitiva que encabezan Periandro y Auristela en la Isla del rey Policarpo, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

En lo que concierne al desarrollo del episodio segundo, conviene destacar que se opera un significativo viraje en el estatus de Teolinda, pues, al reclamar información a su hermana, pasa de ser la narradora y el personaje principal a convertirse en la narrataria de los nuevos sucesos que le cuenta. La narración intradiegética de Leonarda —segunda del episodio y quinta en el orden de aparición en *La Galatea*— se puede estructurar, aunque acontece de corrido en un impulso único, en dos partes nítidamente diferenciadas en función del grado de focalización que adopta sobre los hechos que refiere, que varía de una focalización externa a otra interna. En la primera parte de su relación, el grado de conocimiento que tiene de la información que transmite es la de un narrador intradiegético testigo, en tanto en cuanto es un personaje secundario de la trama que cuenta lo que sabe, presencia o investiga de los personajes principales —Teolinda y Artidoro— sin conocer

directamente las motivaciones y las intenciones que esconden su comportamiento y actuación. Así, se limita a informar de lo acontecido tras la ida de Teolinda de la aldea y sus consecuencias, sin implicarse en lo que ocurre y sin conocer realmente qué le ha llevado a su hermana a ausentarse. Esta primera parte, por otro lado, continúa la paranarración de Teolinda justo en el momento en que abandona su aldea, por lo que ella no puede saber lo sucedido por no encontrarse presente; al mismo tiempo que garantiza la veracidad de algunos de los sucesos narrados por ella, como su salida de la aldea, la presencia de Artidoro en el pueblo y su posterior marcha el mismo día que ella.

Leonarda le cuenta a Teolinda la reacción de su familia ante su marcha, de la que todos hacen responsables a Artidoro, pues ambos desaparecieron el mismo día, creyendo que la había robado, como había llevado a cabo Aurelio con Silvia con su beneplácito y como hará Artandro a las bravas con Rosaura. Y también que la llegada a la aldea del Henares de un pastor exactamente igual que Artidoro provoca la confusión general del pueblo, ya que los aldeanos le consideran el raptor de Teolinda, por lo que, aunque se defiende arguyendo que jamás había puesto un pie en la villa, que tiene un hermano gemelo con el que le suelen confundir y que además no se llama Artidoro, que es justamente el nombre de su hermano, sino Galercio, lo encarcelan, introduciendo con ello “un elemento arquitectónico y social totalmente ajeno al contexto pastoril” (Gherardi, 2014: 473, n. 35), cual es la cárcel.

Esta primera parte del relato de Leonarda comporta un cambio de perspectiva en el relato de los hechos. Se trata de una táctica poética que Cervantes pudo adoptar, como su fragmentación, de *La Diana* de Montemayor, pues el rendimiento que se obtiene de la permutación del punto de vista es fundamental en la historia de Belisa, quien cuenta su caso de amor tal y como ella lo vivió en el libro III, pero cuyo desenlace resulta dispar

cuando lo refiere Arsileo en el libro V. Cervantes lo ensayará en la misma *Galatea* en el episodio de Silerio, Timbrio, Nísida y Blanca, cuando al primero le suceda el segundo en la narración de los hechos. Asimismo, en *El ingenioso hidalgo*, en el entrecruzamiento amoroso de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, entre aquel y esta, en esta ocasión, como igualmente en el de Timbrio y Silerio, de una forma similar a como sucede en *La Diana*; en *El ingenioso caballero*, en la historia de Ricote y Ana Félix; y en el *Persiles y Sigismunda*, en la del español Antonio y la bárbara Ricla. En el caso que nos ocupa, el cambio de perspectiva es acumulativo —como en los casos de Ricote y Ana Félix y de Antonio y Ricla—, habida cuenta de que se concatena lo narrado por Teolinda con lo que cuenta Leonarda, de modo que no se produce un enfrentamiento de perspectivas diferentes sobre un mismo acontecimiento.

El paso de una parte a otra de su narración acaece en el momento en que Leonarda deja de ser un narrador-testigo para convertirse en la protagonista absoluta de su cuento, ya que el personaje principal de lo contado en la primera parte era todavía Teolinda y el asunto, las resultas de su partida. En su relato autodiegético, Leonarda, que había desdeñado duramente los requiebros amorosos de Artidoro, cuenta su afición por su doble, Galercio, al ir a visitarle una y otra vez la cárcel: “Esto que de Galercio se publicaba me movió a ir verle muchas veces a do estaba preso; y fue la vita de suerte que quedé sin ella” (IV, 221-222). Leonarda, pues, siguiendo la estela abierta por su hermana, se enamora antes de ser amada, y lo hace también de un forastero, que, para que se acentúen aún más los paralelismos, resulta ser el hermano gemelo de Artidoro.¹³ La diferencia radica en que, mientras

¹³El amor entre dos parejas de dobles, sosias o gemelos es un tópico literario que proviene en última instancia, como arriba dijimos, de la comedia de Plauto, *Menaechmi*, la cual se difundió por toda Europa a partir de su descubrimiento por Niccolò Cusano hacia 1429, en un manuscrito de Colonia que contenía dieciséis piezas del comediógrafo latino, de las cuales doce, entre ellas *Los gemelos*, eran desconocidas, y de su posterior publicación en 1472. Según Gherardi (2008: 22), en el proceso de recuperación de la comedia latina clásica,

que Artidoro sí correspondió el amor de Teolinda, Galercio no es siquiera consciente del de Leonarda y abandona la aldea del Henares antes de saberlo; igualmente, la peregrinación amorosa de Teolinda no ha consonancia en la de su hermana, pues Leonarda no abandona su casa, padres y hacienda, antes bien su presencia en el espacio arcádico de *La Galatea* se debe a su labor de criada de Rosaura. De hecho, Leonarda explica que se encuentra con Rosaura porque una tía de ella la envió llamar a su padre para que la acompañara y sirviera, lo que atestigua lo narrado por Rosaura a Galatea y a Florisa, incrementando todavía más la contaminación de ambos episodios. Por lo tanto, al igual que las historias de amor de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida y Timbrio y Nísida, la de Teolinda y Artidoro se ve aderezada y complementada con otra.

Después del relato de Leonarda se produce el reagrupamiento de las pastoras. Es importante destacar, por la anomalía que comporta, que la narración de Leonarda solo ha contado con Teolinda como receptora, esto es, se ha desarrollado a espaldas de cualquier personaje perteneciente, ora a la trama principal, ora a otro episódico, aún cuando ha acaecido en el plano básico de los acontecimientos generales y bajo el dominio del narrador prin-

iniciada por los humanistas italianos, “di cui i Menaechmi plautini costituiscono certamente lo schema più fecondo, abbia preso le mosse una progenie europea che ha in Ariosto, Aretino, Trissino, Giraldo Cinzio, Secchi, Gonzaga, fino a Goldoni (per l’Italia), in Timoneda, Lope de Rueda, fino a Tirso de Molina e Lope de Vega (per la Spagna), in Molière e Rotrou (per la Francia), in Shakespeare, soprattutto, e nel filone della Comedy of Errors (per la Gran Bretagna), gli esponenti più attivi di questa produzione drammatica”; a la que se puede añadir, siempre según Gherardi (2014: 474-482), la novella VII, 7 del *Decamerón* de Boccaccio, *La Calandria* del cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena, la comedia anónima *Gl’ingannati*, representada en 1531 en la Academia de los Intronati de Siena, la *novella* II, 36 de las *Novelle* de Bandello, la historia de Delicio y Partenio de *La Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez, *Twelfth Night* de Shakespeare, e, incluso, el mismo episodio cervantino de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, que ensaya otras posibilidades temáticas y narrativas. Véase también López Estrada (1948: 108-109) y Nardoni (2015: 247-250). Se podría añadir a esta extensa nómina la historia de los hermanos Julián y Julieta, que Cristóbal de Villalón inserta en el canto IX de *El Cróton*, que constituye una readaptación de la historia de los hermanos Bradamante y Fiordispina del canto XXV del *Orlando furioso* de Ariosto.

cial, responsable de su entrelazado con la narración de Rosaura, que, por el contrario, sí ha contado con Galatea y Florisa como narratarias. Y es importante porque se trata, cierto, de un hecho extravagante en los modos de inserción de relatos de segundo grado verdaderos que ensaya Cervantes en sus ficciones en prosa de largo aliento, si exceptuamos la parte activa del episodio de Ruperta y Croriano, de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Muñoz Sánchez, 2018: 312-338); lo convencional es que los actores principales se impliquen o participen en ellos, de manera notoria en la parte activa y como receptores orales de los relatos, en orden a acentuar y reforzar la cohesión de la materia narrativa, que es una de las máximas preocupaciones cervantinas.

Las noticias que porta consigo Leonarda y el paradero desconocido de Artidoro animan a Teolinda, por segunda vez, a abandonar el escenario pastoril, aunque con una intención distinta, ya que, si la primera vez pretendía encaminarse en busca de su amado, ahora lo hace en busca de su hermano Galercio, intuyendo que este sabrá el lugar donde se halla aquel. Sin embargo, como en su intento anterior, la irrupción de una nueva historia se lo impide, en este caso los amores de Lauso para con una pastora a la que encubre bajo el nombre de Silena, que se circunscribe al ámbito pastoril de la novela y que conlleva, en virtud de la alternancia sexista de la trama, un nuevo desplazamiento de focalización narrativa de las pastoras a los pastores, que desembocará en la continuación del episodio de Timbrio y Silerio, entrecortado por el debate. Como sea, parece evidente que este cambio de intenciones de Teolinda constituye una anticipación del final de su historia, en donde no le quedará más remedio que tener que ir en pos de Galercio; lo cual redundará por enésima vez en lo sopesado que está su diseño constructivo.

LA CADENA DE AMOR O LOS DISCORDANTES AMADORES

A pesar de la intromisión de Leonarda, que precipitó la partida de Artidoro y el peregrinaje amoroso de Teolinda, la concordia y lealtad en-

tre las dos hermanas se han mantenido firmes durante su reencuentro. Sin embargo, sus aspiraciones individuales transformarán en lo sucesivo la camaradería fraternal en descarnada rivalidad. En efecto, en el vertiginoso tráfago de historias que se entrecruzan y suspenden en los libros IV y V de *La Galatea* —que tanto disgustaba a Forcione (1988: 1026-1027), que no dudó en tacharlo de “repelente cacofonía”, pero que constituye un anticipo del mar de casos en que se tornarán tanto la venta de Juan Palomeque el Zurdo, en el *Ingenioso hidalgo*, como el palacio del rey Policarpo, en el *Persiles y Sigismunda*—, aparecen nuevos personajes en las riberas del Tajo: “[...] a la misma sazón llegó a la fuente una hermosa pastorcilla de edad de quince años, con su zurrón al hombro y cayado en la mano” (IV, 266). Se trata de Maurisa, la hermana de Artidoro y Galercio, que se dirige al lugar en que se encuentran congregados los pastores y pastoras que acaban de identificar a Timbrio, Nísida y Blanca y se disponían a ir a transmitir la buena nueva a Silerio, para pedirles su ayuda, ya que uno de sus hermanos está en trance de acabar su vida por culpa del inmisericorde desdén de una pastora:

Si por ventura hay entre vosotros, señores, quien de los estraños efectos y casos de amor tenga alguna noticia, y las lágrimas y sospiros amorosos le suelen enternecer el pecho, acuda a quien esto siente a ver si es posible remediar y detener las más amorosas lágrimas y profundos sospiros que jamás de ojos y pechos enamorados salieron (IV, 266-267).

De este singular modo se produce la tercera irrupción de la interpolación que nos ocupa, la cual, a diferencia de las otras dos, marcadas por sendos encuentros que acarrearón una narración intradiegética cada una — el de Galatea y Florisa con Teolinda, la de esta; el de Teolinda, Galatea y Florisa con Rosaura y Leonarda, la de esta última—, se produce mediante una acción en el tiempo presente de la narración pastoril: el intento de suicidio de Galercio por despecho amoroso, que sirve, además, para presentar de forma física al pastor amado por Leonarda.

Esta acción, que interrumpe, por consiguiente, el desenlace de la historia tercera, acarrea cambios fundamentales en el desarrollo del episodio, estancado como está por la continua estancia de Teolinda en la aldea de Galatea y por la imposibilidad de poder marcharse, pues, siempre que lo intenta, algún acontecimiento se lo impide. Y es que, Galercio está enamorado de la cruel Gelasia, la Marcela de *La Galatea*, que viene a sumarse a los personajes que defienden su libertad frente al amor (“del campo son y han sido mis amores; / rosas son y jazmines mis cadenas; / libre nací, y en libertad me fundo” [VI, 422]), como antes Galatea, Teolinda y Lenio, al mismo tiempo que se agrega otro motivo más a la intriga del episodio: el la cadena de amor o los discordantes amadores, que se condensa en el letra del villancico de *La Diana*, de Jorge de Montemayor, “Amor loco, ¡ay, amor loco! / Yo por vos y vos por otro” (I, 58-59), que canta Montano para ilustrar su caso con Selvagia, Alanio e Ismenia:

Cuando Arsindo volvió a decir lo que con la pastora había pasado, halló que todos aquellos pastores habían llegado a consolar al enamorado pastor, y que las dos de las tres rebozadas pastoras, la una estaba desmayada en las faldas de la hermosa Galatea y la otra abrazada con la bella Rosaura, que asimismo el rostro cubierto tenía. La que con Galatea estaba era Teolinda, y la otra, su hermana Leonarda; las cuales, así como vieron al desesperado pastor que con Gelasia hallaron, un celoso y enamorado desmayo les cubrió el corazón, porque Leonarda creyó que el pastor era su querido Galercio, y Teolinda tuvo por verdad que era su enamorado Artidoro; y, como las dos le vieron tan rendido y perdido por la cruel Gelasia, llegoles tan al alma el sentimiento que, sin sentido alguno, la una en las faldas de Galatea, la otra en los brazos de Rosaura, desmayadas cayeron (IV, 269).

En esta especie de anagnórisis sobreviene la primera pugna entre Teolinda y Leonarda, sobre todo porque la primera desconfía ciegamente de la segunda y le anuncia “que en esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga” (IV, 269).

El momentáneo enfrentamiento entre las dos, en que se muestra mucho más cruel Teolinda, no pasa a mayores porque, a petición de Rosaura, Maurisa explica que el que está perdidamente enamorado de la libre de amor

Gelasia es Galercio y no Artidoro, los cuales se parecen tan prodigiosamente, que es imposible diferenciarlos, “si no es por alguna señal de los vestidos o por el órgano de la voz” (IV, 270). Les comenta también que Artidoro se ha quedado cuidando el ganado de Grisaldo en la soledad de los montes, porque no ha “querido entrar en el aldea ni tener conversación con hombre alguno desde que de las riberas del Henares había venido” (IV, 270). Es harto probable que tanto la certificación por parte de Leonarda de que su amado pierde los vientos por otra como la declaración de guerra de su hermana constituyan el germen de su actuación posterior, y más cuando es sobradamente consciente de que puede hacerse pasar por Teolinda, conforme a su tremendo parecido y a que ya lo ha hecho antes con éxito.

En cualquier caso, lo que importa recalcar ahora es que la aclaración de Maurisa representa la tercera narración del episodio, la cual se diferencia de las anteriores en que es la de un narrador-personaje secundario, que no interviene para nada en el desarrollo de los acontecimientos internos de la historia, y en que está embebida en la voz autorial que gobierna todo el entramado novelesco.

El papel de informante que Cervantes otorga a Maurisa, que es muy similar a los de Pedro en el episodio de Marcela y el cabrero de Sierra Morena en el de Cardenio y Dorotea, en el *Ingenioso hidalgo*, a los del estudiante en el de las bodas de Camacho y el joven del pueblo de los alcaldes rebuznadores, en el *Ingenioso caballero*, y a los de Martina en el de Ortel Banedre, el soldado a caballo y uno de los arcabuceros en el de Ambrosia Agustina, Rafala, el anciano escudero de Ruperta, Soldino y el rezagado del séquito que acompaña a la dama de verde que es Isabela Castrucho, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Muñoz Sánchez, 2018: 350), se complica cuando reconoce a Rosaura, pues su venida y la de su hermano a las orillas del Tajo no era precisamente sino para portarle un mensaje. La complejidad compositiva de la trama de *La Galatea* es, pues, formidable, ya que, si la tercera parte

del episodio de Teolinda interrumpe el desenlace del de Timbrio y Silerio, la información de Maurisa, a su vez, trunca el progreso de los acontecimientos del de Teolinda, para dar paso de inmediato al desarrollo del de Rosaura.

En fin, en este laberíntico entramado de historias que se interrumpen y se relacionan pero que nunca confunden al lector, después de la información que Maurisa da a Rosaura, justo cuando se produce la partida de Galercio, Teolinda y Leonarda acaparan de nuevo la atención narrativa, porque ambas pretenden ir tras los pasos del pastor, la primera para preguntarle por Artidoro, la segunda para ver si puede mudar a su favor el amor de Galercio. De este modo se pone fin de momento al episodio, dando paso a la narración principal y al ocaso del libro IV.

“EL AMOR Y LA GUERRA SON UNA MISMA COSA”: LA ARTERA ARTIMAÑA DE LEONARDA

No volvemos a tener noticias de este segundo episodio hasta la parte final del libro V, a continuación de los desenlaces de las historias de Timbrio y Silerio y de Rosaura, cuando la joven Maurisa, acompañada del anciano Arsindo, con el que protagoniza un “milagro” de amor sustentado en el tópico del viejo y la niña, retorna al *locus amoenus* de las riberas del Tajo enviada por Galercio para transmitirle un mensaje a Rosaura de parte de Grisaldo. Ocasión que aprovecha Galatea para que, luego de notificarle el robo perpetrado por Artandro, le cuente “qué se habían hecho las dos pastoras que con ella y con Galercio se habían ido” (V, 336). Es así como el personaje principal de la narración de base posibilita una nueva irrupción —la cuarta— del episodio. Se trata de una breve narración —la segunda de Maurisa, la cuarta del episodio— de tipo informativo en que le dice que

Leonarda se ha desposado con mi hermano Artidoro por el más sutil engaño que jamás se ha visto, y Teolinda, la otra, está en término de acabar la vida o de perder el juicio, y solo la entretiene la vista de Galercio, que, como se parece tanto a la de mi hermano Artidoro, no se aparta un punto de su compañía, cosa que es a Galercio tan pesada y enojosa, cuanto le es dulce y agradable la compañía de la cruel Gelasia (V, 336).

La noticia que cuenta Maurisa se confirma, ya en el libro VI — Maurisa se ausenta apresuradamente a fin de comunicarle lo más rápido posible a Grisaldo el rapto de Rosaura—, con la segunda llegada de Teolinda a las riberas del Tajo, que constituye la quinta y última parte del episodio, la cual se conforma de una abrupta acción en el decurso pastoril seguida de una narración intra y homodiegética. Si en la primera recalada Teolinda venía en busca de su amado Artidoro, ahora lo hace con Maurisa acompañando en sus tormentos a Galercio, quien, sumido en la desesperación más profunda, de nuevo irrumpe en el escenario pastoril mediante un frustrado intento de suicidio. Teolinda, preguntada por Galatea, cuenta el inicuo engaño apicarado que ha utilizado su hermana Leonarda para desposarse con Artidoro, luego de verificar que el alma de Galercio está copado por entero por Gelasia. Un engaño en el que se entrevera la verdad con la mentira, semejante, aunque con pretensiones harto dispares, al que Carino esgrimió para convencer a Crisalbo de que Silvia se iba a desposar en secreto con Lisandro, y que Cervantes, con las consabidas conmutaciones, repetirá en varias ocasiones, como, pongamos por caso, los que idean Camila, en *El curioso impertinente*, para engañar a Anselmo —y casi también a su amante Lotario— ; Basilio, en la Segunda parte del *Quijote*, para desposarse con Quiteria delante de Camacho el rico; e Isabela Castrucho, en el *Persiles y Sigismunda*, que se finge endemoniada con el propósito de imponer su gusto matrimonial frente a la imposición de su tío. Y es que Leonarda se hace pasar por su hermana Teolinda ante Artidoro y, para sacarle del error de que su amada había mudado su propósito, “le dio a entender que la pastora que en nuestra aldea le había desdeñado era una su hermana que en extremo le parecía”, hasta que, convencido, Artidoro “en el mismo instante dio la mano a Leonarda de ser legítimo esposo, creyendo que se la daba a Teolinda” (VI, 425).

De este modo, Teolinda se queda sin recompensa a sus muchos trabajos, penando y sufriendo por la intervención de su hermana y por ver cómo Galercio no le hace el más mínimo caso. Aunque, dado que su historia, como las de Elicio y Galatea y Rosaura, Grisaldo y Artandro, queda inconclusa —o lo parece (también la de Rosaura)—¹⁴ a expensas de la segunda parte de la obra, quizás al final haga mudar el amor del desdichado enamorado de Gelasia, cuya historia preludia en bosquejo la quijotesca de Marcela y Grisóstomo.

Aún así, “cuán cerca está este paraíso amoroso cervantino de convertirse en el tradicional infierno amoroso del deseo no consumado” (Forcione, 1988: 1024), pues a la insatisfacción amorosa de Elicio se une el trágico amor de Lisandro y, ahora, el amor frustrado de Teolinda, del que no participa Artidoro, por cuanto, al conocer la burla de Leonarda, se conforma con su suerte, ya que si no ha podido conseguir a Teolinda, se ha unido con su doble. Además, la desdicha tanto de Lisandro como de Teolinda estriba en la intervención de terceros que, para mayor desgracia, están íntimamente vinculados a ellos, pues, si Carino es el responsable de urdir la trama que frustra trágicamente el genuino amor de Lisandro, el que asesina a Leonida es su propio hermano Crisalbo, como igualmente es la hermana de Teolinda la responsable de que su amor se malogre. Por lo tanto, una vez más, las desgracias sentimentales de los personajes cervantinos tienen su origen en la intervención de otros, nunca en elementos de orden sobrenatural. No obstante, no hemos de olvidar la responsabilidad individual que le corresponde a cada cual, sus propios errores y desviaciones morales; así, el secretismo riguroso que impone a su amor Teolinda, como su pataleta y la abierta de-

¹⁴En efecto, la historia de Teolinda parece tener un claro final en esta *Primera parte de la Galatea*, aunque deja abierta la posibilidad a una continuación en la que quizás Teolinda acabara acomodada y emparejada con Galercio, en homología con la conclusión de la historia de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca. Por lo tanto, coincidimos plenamente con la opinión esbozada por Celina Sabor de Cortázar (1971: 228-229).

claración de guerra que hace a Leonarda la primera vez que Galercio intenta suicidarse; a lo que hay que sumar la pusilanimidad de Artidoro, su pasividad, encogimiento y conformismo, que terminan por desbaratar el amor recíproco e ideal que se había generado entre ellos. De ahí que Leonarda no reciba ningún castigo ejemplar, semejante a los de Carino y Crisalbo; antes al contrario, obtiene como recompensa, si no a Galercio, por lo menos a su gemelo Artidoro; al fin y cabo ella no violenta la voluntad de nadie —el amor en Cervantes es un ejercicio de libertad, nunca una imposición, por lo que aquellos que se sirven de la fuerza para doblegar a otros son, por lo regular, punidos—, solo utiliza el ingenio y hace prevalecer su sentir y es más viva, actitud que casi siempre recompensa Cervantes y que sanciona don Quijote en el caso de Basilio y Quiteria:

No es razón toméis venganza de los agravios que el amor nos hace —les dice don Quijote a Camacho el rico y sus valedores—, y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardid y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea, como no sean en menoscabo y deshonor de la cosa amada (*Don Quijote*, II, XXI, 880-881).

No cabe duda de que los pastores de la bucólica cervantina, en tanto en cuanto espectadores de excepción de los relatos de segundo grado, están adquiriendo una severa lección sobre la “vida real”, que les servirá para solventar sus conflictos personales, para poder despojarse de su careta poética, de su esencia literaria, y sumergirse de lleno en el ámbito de la más pura y cruda realidad —como se desprende del modo en que Elicio, Erastro y sus amigos pretenden impedir el matrimonio concertado de Galatea—; una enseñanza en que reina todo tipo de engaños, mentiras, traiciones, infamias, asesinatos, etc., y en que cada individuo se ve abocado a tener que luchar para conseguir sus objetivos e intereses. Si bien, no todo es atrabiliario, innoble ni sombrío, otros personajes serán capaces de sacrificarse por los más altos ideales, como efectúa Silerio por Timbrio en el tercer episodio intercalado

(Muñoz Sánchez, 2003b). Ocurre que Cervantes, en esa actitud implícita hacia la vida con que dota a todos sus personajes, se complace en encarar los asuntos desde todas las perspectivas posibles, pues al fin y al cabo los sentimientos y modos de obrar no presentan sino una extraordinaria variedad de matices y grados.

RECAPITULACIÓN

El caso de Teolinda y Artidoro inaugura, como señalamos al principio, un tipo de historia en que se producen amores entrelazados entre dos parejas. No un entrecruzamiento, como en el caso de las de Aurelio y Silvia e Yzuf y Zahara, sino una historia en la que el amor de dos amantes, en proceso de correspondencia o de reciprocidad, se cruza con los intereses de otra, en la que, uno de ellos por el motivo que sea, termina requiriendo los amores de uno de los miembros de la primera. El caso más próximo al de Teolinda y Artidoro y Leonarda y Galercio es el de Timbrio y Nísida y Silerio y Blanca, aunque no es el único; en la Primera parte del *Quijote* acontece el entrelazamiento amoroso de Cardenio y Luscinda y don Fernando y Dorotea; y, aunque más atenuado, pero entrelazamiento al fin y al cabo, es el de Teodosia y Marco Antonio y Leocadia y Rafael en *Las dos doncellas*; lo mismo que el de las dobles bodas de los pescadores, desde el punto de vista del enfrentamiento entre los intereses matrimoniales de los padres y los de los hijos, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Cada uno de estos casos presenta variaciones importantes con respecto a los demás, ya sea en el planteamiento, en el desarrollo o en el desenlace, que obedecen, en última instancia, al uso reiterado de Cervantes de la intratextualidad o reescritura interna, es decir a “esa especie de eterno retorno temático tan característico de Cervantes, pero, como siempre, no es un volver por cansancio, sino para enriquecer el asunto a manos llenas con las posibilidades artísticas descubiertas en el intervalo” (Avalle Arce, 1974: 249).¹⁵

¹⁵Sobre esta cuestión capital en la poética cervantina, véase Rey Hazas (1999 y 2005: 251-260) y Muñoz Sánchez (2012: 15-31).

En definitiva, el episodio más complejo por su modo de integración en la fábula de *La Galatea*, que se encuentra en el mismo plano de realidad que la acción principal, como el de Lisandro, se estructura en cinco partes. La primera parte sería la llegada de Teolinda al *locus amoenus*, su encuentro con Florisa y Galatea y su narración autodiegética, que se produce en dos golpes o impulsos narrativos al ser interrumpida por la narración principal, el primero en el la segunda mitad del libro I coincidiendo con el inicio de la segunda jornada pastoril y el segundo, justo al comienzo del libro II. La segunda parte, que se desarrolla a la par que la irrupción del episodio cuarto en el inicio del libro IV, se inicia con la anagnórisis de Teolinda y Leonarda en el ámbito pastoril, lo que desencadena la posterior narración de esta. Una narración que, aunque se produce de corrido, se puede dividir en dos partes, debido a las funciones que desempeña Leonarda como narradora, a su grado de focalización de los hechos que refiere. La tercera parte, a diferencia de las otras dos, se genera mediante una acción en el tiempo presente, que suspende el desenlace de la historia de Timbrio y Silerio: el primer intento de suicidio de Galercio, ya a finales del libro IV. Además, la entrada a escena del hermano gemelo de Artidoro comporta una segunda anagnórisis al ser reconocido por Teolinda —que le confunde con su amado Artidoro— y Leonarda; una agnición parcial, ya que él no participa en ella. La confusión que crea en Teolinda y Leonarda Galercio provoca la narración de Maurisa, la joven hermana de este y Artidoro. Maurisa, a diferencia de Teolinda y Leonarda, desempeña la función de un narrador-personaje secundario, a la que Cervantes confiere el rol diegético de informante tanto de los acontecimientos de la historia segunda como de la cuarta —la de Rosaura—. La cuarta parte vuelve a ser una narración de carácter informativo de Maurisa, que se desarrolla en el momento del desenlace de la historia cuarta: el rapto de Rosaura a manos de Artandro, ya a finales del libro V. La última parte, como la tercera, se inicia con una acción abrupta en la narración de base:

el segundo intento de suicidio de Galercio. Pero la narración posterior de Teolinda no es consecuencia directa de tal acción, sino que se produce por el hecho de venir acompañando al desdichado pastor y a su hermana Maurisa. La narración intra y homodiegética de Teolinda es la tercera de este tipo del episodio y la segunda suya. Con ella se concluye la andadura de su historia en el decurso de *La Galatea* a la espera —quizá— de una resolución definitiva.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1988), Introducción a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de J. B. Avalle-Arce, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 5-48.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1989), Introducción a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de J. B. Avalle-Arce, 3 vols., Madrid: Castalia, t. III, pp. 1-33.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1996), Estudio preliminar a Jorge de Montemayor, *La Diana*, edición de Juan Montero, Barcelona: Crítica, pp. IX-XXIII.
- BAQUERO ESCUDERO, María Luisa (2013), *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- CASALDUERO, Joaquín (1973) “*La Galatea*”, en J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Londres: Tamesis Books, pp. 27-46.
- CERVANTES, Miguel de (2014), *La Galatea*, edición de Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid: RAE.
- CERVANTES, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid: RAE.
- CERVANTES, Miguel de (2005), *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- EGIDO, Aurora (1994), *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona: PPU.
- EGIDO, Aurora (2018), *Por el gusto de leer a Cervantes*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- FORCIONE, Alban K. (1988), “Cervantes en busca de una pastoral auténtica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, pp. 1011-1043.
- GHERARDI, Flavia (2008), “I «gemelli» nel teatro aureo spangolo: modelli, funzioni e circolarità del motivo”, *Rivista di Letteratura Tetrade*, I, pp. 21-43.
- GHERARDI, Flavia (2014), Introducción a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid: RAE, pp. 439-537.
- HERRERA, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1948), *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, Tenerife: La Laguna, Tenerife.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, y M^a Teresa LÓPEZ GRACÍA BERDOY (1995), Introducción a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Introducción a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de F. López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid: Cátedra, pp. 11-107.
- LOZANO-RENIÉBLAS, Isabel y Fernando ROMO FEITO (2018), *Sales cervantinas. Cervantes y lo jocoserio*, México: Fictia.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2005), *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Toledo: Reverso.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996), *La Diana*, edición de Juan Montero, Barcelona: Crítica.

- MONTERO, Juan (2016), “*La Galatea*: hacia Cervantes”, *Revista de Occidente*, 427, pp. 106-120.
- MONTERO REGUERA, José (2016), “Cervantes ante la poesía: historia, teoría y práctica de una reivindicación”, *Revista de Occidente*, 427, pp. 151-163.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2000), “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*”, en *VII Simposio de Lengua y Literatura Españolas. Experiencias Didácticas. Actas*, Madrid: Revista de Lengua y Literatura Españolas de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo”, pp. 95-154.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2003a), “Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*”, *Epos*, XIX, pp. 89-101.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2003b), “Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, pp. 279-297.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2012), *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2018), “*El mejor de los libros de entretenimiento*”. *Reflexiones sobre “Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional”, de Miguel de Cervantes*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (en prensa), “«A discreción del viento»: La odisea de Periandro (*Persiles*, II, x-xx)”, *Creneida. Anuario de Literatura Hispánica*.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (en prensa b), “Cervantes, lector de Giraldo Cinzio y Gaitán de Vozmediano: de *Gli Ecatommiti* y la *Primera parte de las cien novelas a Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales Cervantinos*.
- NARDONI, Valerio (2015), *Sulle fonti italiane de “La Galatea” di Cervantes*, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1999), *La ética del “Quijote”. Función de las novelas intercaladas*, Madrid: Gredos.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2015), *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid: Sial-Prosa Barroca.
- PÉREZ VELASCO, Alicia (1993), “El diálogo verso-prosa en *La Galatea*”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas*, Barcelona: Anthropros, pp. 487-493.
- REY HAZAS, Antonio (1999), “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, 76, pp. 119-164.
- REY HAZAS, Antonio (2005), *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio Sevilla Arroyo (1996), Introducción a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid: Alianza (*Obra Completa*, vol. I), pp. I-XLIV.
- RILEY, Edward C. (2001), *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, tradcción de Mari Carmen Llerena, Barcelona: Crítica.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina (1971), “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV, pp. 227-239.
- SÁNCHEZ, Alberto (1985) “Los sonetos de *La Galatea*”, en J. B. Avallé-Arce (ed.), “*La Galatea*” de Cervantes. *Cuatrocientos años después*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 17-36.
- TRABADO CASADO, José Manuel (2000) *Poética y pragmática del discurso lírico. El Cancionero pastoril de “La Galatea”*, Madrid: CSIC.
- TRAMBAIOLI, Marcella (1993), “La utilización de las funciones poéticas en *La Galatea*”, *Anales Cervantinos*, XXXI, pp. 51-73.

recibido: abril de 2019

aceptado: septiembre de 2019