

Poesía y poetas en La Galatea

Isabel COLÓN CALDERÓN

1. INTRODUCCIÓN

En 1585 se publica *La Galatea*, que quedó incompleta, aunque Cervantes se refirió una y otra vez a la posibilidad de continuar su labor. Es casi una obsesión, lo dice en la propia *Galatea*, en el capítulo VI de la primera parte de *Don Quijote*, en el prólogo del *Quijote* de 1615, en la dedicatoria de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, e, incluso, en la del *Persiles*, firmada el 16 de abril de 1616; en el prólogo de las *Novelas Ejemplares* y en el *Viaje del Parnaso* recuerda que él es el autor de *La Galatea*¹.

En *La Galatea* la poesía² surge bajo diversos aspectos: se habla de ella y

¹ Miguel de Cervantes: *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid: Espasa, 1987), p. 497; M. de Cervantes: *Don Quijote*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1982³), p. 80 y p. 577; M. de Cervantes: *Teatro Completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Barcelona: Planeta, 1987), p. 13; M. de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid: Castalia, 1969), p. 46; M. de Cervantes: *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos (Madrid: Castalia, 1974), p. 102. Citaré a partir de ahora *La Galatea* por la edición de Avalle, indicando sólo libro y página.

² José Manuel Blecua: «Garcilaso y Cervantes», en *Sobre poesía de la Edad de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 151-60; y J.M. Blecua: «La poesía lírica de Cervantes», en *Sobre poesía de la Edad de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 161-95; Elias L. Rivers: «Cervantes y Garcilaso», en *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: Edi-6, 1981), pp. 963-68; Alberto Sánchez: «Los sonetos de *La Galatea*», en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce (Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1985); Pedro Ruiz Pérez: «El manierismo en la poesía de Cervantes», en *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 165-77; Alicia Pérez Velasco: «El diálogo verso-prosa en *La Galatea*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la asociación de cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1993), pp. 487-93; Marcella Trambaioli: «La utilización de las funciones poéticas en *La Galatea*», en *Anales Cervantinos*, 31 (1993), pp. 51-73; Francisco López Estrada y María Teresa López García-Bedoy: «La poesía

de los poetas, hay reminiscencias prosificadas de versos ajenos, se incluyen versos de otros autores y, por supuesto, composiciones originales del propio Cervantes.

2. POESÍA Y POETAS

Frente a la general desestimación que, según Cervantes, les merece la poesía a sus contemporáneos, él la defiende, y a este fin se encamina ya desde la dedicatoria y el prólogo a los lectores.³ En la dedicatoria (p. 55) la define elogiosamente como una «virtuosa sciencia», que, por serlo, requiere un intenso esfuerzo. Cuando Calíope aparece en el sexto libro insiste en que la poesía es una ciencia (p. 422, y p. 459), aunque no se habla ahora sólo de virtud, sino también de su alegría (p. 423)⁴.

En el prólogo de *La Galatea* plantea Cervantes diversos asuntos. Se queja, por un lado, de la poca preocupación que existe hacia la poesía (p. 57); el demérito del arte poética era un tema de lamentación en esos momentos. Sánchez de Lima habla de los poetas que:

fueron en el tiempo en que la Poesía era verdaderamente Poesía y tenía más gravedad que ahora tiene [...]⁵.

La voz anónima que suscribe la dedicatoria a don Pedro Portocarrero de las poesías de Fray Luis de León critica:

de *La Galatea*», en M. de Cervantes: *La Galatea*, ed. F. López Estrada y M. T. López García-Bedoy (Madrid: Cátedra, 1995), pp. 25-8. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas: «Las poesías de *La Galatea*», en M. de Cervantes: *La Galatea*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (Madrid: Alianza, 1996), XXVII-XXIX.

³ Sobre el prólogo, Elizabeth Rhodes: «The Poetics of Pastoral: the Prologue to the *Galatea*», en J. J. Labrador Herráiz y J. Fernández Jiménez: *Cervantes and the pastoral* (Cleveland Pens.: State University, Beherend College, Cleveland State University, 1986), pp. 139-55; Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI. II* (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 727-8; Francisco López Estrada: «La literatura pastoril y Cervantes: el caso de *La Galatea*», en *Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1990), pp. 159-74. La falta de valoración de la poesía en el presente se repite en VI, pp. 459-60.

⁴ Y en M. de Cervantes: *Don Quijote*, II, cap. XVI, p. 694. Para la identificación entre la poesía y una doncella hermosa, Georges Güntert: «*La gitanilla* y la poética de Cervantes», en *BRAE*, 52(1972), pp. 107-34. Véase también, Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes*, ed. Julio Rodríguez Puértolas (Barcelona-Madrid: Noguer, 1980), p. 24, p. 42, p. 44, etc; Aurora Egido: «Las fronteras de la poesía en prosa», en *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Madrid: Crítica, 1990), pp. 85-114; sobre otra concepción más burlesca de la poesía en Cervantes, Mary Gaylord Randel: «La poesía y los poetas en los *Entremeses* de Cervantes», en *Anales cervantinos*, 20(1982), pp. 173-203, así como Elías L. Rivers: «Cervantes, poeta serio y burlesco», en *Cervantes* (Madrid: Centro de Estudios cervantinos, 1995), pp. 211-24.

⁵ Miguel Sánchez de Lima: *El arte poética en romance castellano* (Alcalá: J. Iñiguez de Lequerica, 1580), f. 12; hay edición moderna, M. Sánchez de Lima: *El arte...*, ed. Rafael de Balbín (Madrid: CSIC, 1944).

los juicios errados de nuestras gentes, y su poca inclinación a todo lo que tiene alguna luz de ingenio o de valor [...]»⁶.

Se trata de una opinión que coincide con la que, en tono burlesco, plantea Francisco de Figueroa en su soneto sobre las Musas: «¿Hay quién quiera comprar nueve doncellas?»⁷.

Señala también Cervantes en el prólogo los provechos que se podrían obtener del cultivo de la poesía; uno, la ejercitación del propio autor, que adquiere así capacidades para mayores empresas; otro, la perfección de la lengua castellana, gracias a que, si se divulgaran, los versos podrían ser imitados:

y abrir caminos para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entiendan que tienen campo abierto fértil y espacioso, por el qual, con facilidad y dulçura, con gravedad y eloquencia, pueden correr con libertad [...] (p. 58)

Cervantes, que se muestra heredero de las preocupaciones renacentistas, va aquí más allá de la propuesta de Gil Polo en su *Diana Enamorada*:

Quien de ellos [los versos] se contentare podrán probar la mano a hacer de ellos tercetos y otras rimas, que no dejarán de parecer muy bien⁸.

En el interior de *La Galatea*, tanto en prosa como en verso, no dejan de hacerse consideraciones sobre la poesía en general. Así, de acuerdo con las ideas petrarquistas, se indica que brota de la mujer y del sentimiento amoroso que por ella experimenta el hombre:

Él [amor] me fuerza y ella [hermosura de la dama] mueve
a que te adore y escriba;
y como en los dos estriba
mi fe, la mano se atreve. (V, p. 341)

Especialmente si se sufre:

mancebos todos, y todos enamorados [...]; y tenían todos tal ingenio, o por mejor dezir, tal dolor padecían [...] (III, p. 224)

⁶ Fray Luis de León: *Poesías*, ed. Oreste Macrí (Barcelona: Crítica, 1982²), p. 250 y p. 342; véase también A. Prieto, pp. 294-8.

⁷ Francisco de Figueroa: *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez (Madrid: Cátedra, 1989), p. 246 y pp. 489-91. Para una discusión sobre este punto, Christopher Maurier: *Obra y vida de Francisco de Figueroa* (Madrid: Istmo, 1988), pp. 105-27.

⁸ Gaspar Gil Polo: *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada (Madrid: Castalia, 1988), p. 83.

Es el amor el que garantiza la perfección de la escritura:

Tú, dulce amor, que puedes referillas
 por mi lengua, si quieres,
 tal gracia le concede,
 que con la palma quede
 de gusto y gloria por dezir quién eres,
 que si me ayudas, como yo confío,
 veráse en presto buelo
 subir al cielo tu valor y el mío. (IV, pp. 316-7)

En esa misma línea Lope de Vega le replicará años después a Lupercio Leonardo de Argensola en el soneto «Pasé la mar cuando creyó mi intento»:

¿Qué no escriba, decís?, ¿o que no viva?
 Haced vos con mi amor que yo no sienta,
 que yo haré con mi pluma que no escriba⁹.

Pero para Cervantes en el amor no siempre se cumplen los deseos. El lenguaje tiene sus limitaciones, de ahí que en ocasiones ofrezca, como solución paradójica, el silencio¹⁰:

aquello que falta y no puede la lengua,
 suplan mis ojos, contino llorando. (III, p. 232)

En cuanto a los poetas, aparecen en diversos momentos de la novela. Muchos son los que se hallan mencionados en el Canto de Calfope, aquellos a los que «la Parca el hilo aun no ha cortado» (VI, p. 424); quedan así confirmadas las palabras del prólogo sobre la abundancia de «ingenios españoles» (p. 58), aunque no sean valorados ni se atrevan a publicar sus poemas (VI, p. 460).

Por otro lado, algunos de los personajes del libro han sido identificados con poetas conocidos; Tirsi podría ser Francisco de Figueroa, Damón, Pedro Láynez, Meliso, Diego Hurtado de Mendoza, etc., incluso Lauso podría ser Cervantes¹¹. De este modo, Cervantes parece colocar en el reposo aldeano de *La Galatea*, la reunión ciudadana sugerida por Boscán en su epístola a Diego Hurtado de Mendoza:

⁹ Lope de Vega: *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua (Barcelona: Planeta, 1974²), p. 62.

¹⁰ Sobre el silencio, Mary Gaylord Randel: «The Language of Limits and the Limits of Language: the crisis of Poetry in *La Galatea*», en *MLN*, 97(1982), pp. 254-71; Aurora Egido: «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en *Fronteras...*, pp. 56-84; Aurora Egido: «El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*», en *Anthropos*, 98-9(1989), pp. 85-9.

¹¹ M. de Cervantes: *La Galatea*, I, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914), XXX-XXXII. Pero véase más adelante.

Pues ya con los amigos más queridos,
 que será el alborozo y el plazer,
 y el bollicio de ser recién venidos [...]
 Mossén Durall allí estará muy junto, [...]
 No faltará Jerónimo Agustín, [...]
 En esto acudirá el buen Monlleón, [...] ¹²

No hay que suponer, empero, que la identificación entre poeta real y personaje sea absoluta. El mismo nombre poético fue llevado por distintos autores. «Tirsi», por ejemplo, por Figueroa y Láynez¹³. Con todo, Cervantes, a través de esa conexión no automática entre literatura y mundo exterior, está expresando el desarrollo del proceso poético: amar, escribir, ser recordado. Se aprecia en el caso de Tirsi.

Según se ha puesto de relieve Cervantes caracteriza a Tirsi, en cuanto Francisco de Figueroa, como «pastor sabio y experimentado en la ciencia de amor que defiende, en amplios monólogos, una teoría amorosa de índole neoplatónica»¹⁴. A Tirsi, por lo demás, se le atribuyen en *La Galatea* versos escritos por Figueroa, pero también otros que salieron de la pluma de Cervantes. La aparición de Tirsi en la novela viene precedida por su música y la de su amigo Damón (II, p. 142), luego, otro personaje, Theolinda, traza una mínima biografía (II, pp. 142-3): lugar de nacimiento, méritos, amores; llegan, después, los versos, versos de dolor amoroso en los que Damon se queja de ausencia y Tirsi de desdén (II, pp. 143-7), aunque dejan la puerta abierta a un futuro mejor. Más tarde dos pastores, Elicio y Erastro, recuerdan unos versos —que pertenecen a tres poemas de Figueroa¹⁵—, tristes los dos primeros, alegre el último (II, pp. 153-4), y que debemos suponer anteriores en el tiempo, no sabemos cuánto, a los que canta Tirsi en la ribera del Tajo. El proceso, vital y poético, de Tirsi ha ido, pues, de la tristeza al goce, y de nuevo a los pesares, a ese, en palabras de Tirsi, «desamorado tiempo airado» (II, p. 147). Sus composiciones han llegado a los pastores tal vez por transmisión oral:

porque de allí a poco llegaron a nuestras cabañas las nuevas de tu contento, solemnizadas en aquellos versos tan nombrados tuyos, que si mal no me acuerdo comenzavan [...] (II, p. 153)

No hay seguridad por parte del pastor de que esté repitiendo los versos con toda exactitud, se esgrimen, sin embargo, como ejemplo de perfección li-

¹² Juan Boscán: *Obras*, ed. Carlos Clavería (Barcelona: PPU, 1991), p. 538.

¹³ José Lara Garrido: «Sobre la validez de las claves bucólicas (Examen de algunos ejemplos)», en *Analecta malacitana*, 4(1981), pp. 393-400; para Lauso y Barahona, J. Lara Garrido: *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)* (Málaga: Diputación, 1994), pp. 68-70.

¹⁴ F. de Figueroa, p. 12.

¹⁵ F. de Figueroa, p. 214 (XCV), p. 156 (LVIII) y pp. 124-6 (VIII).

tería y de vida (II, p. 153). Tirsi, en consecuencia, no es sólo Figueroa, sino la encarnación del perfecto poeta petrarquista.

Frente a estos buenos poetas se pone de relieve varias veces en la novela que existen otros que escriben «mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos e intrincados» (IV, p. 293), son los «negros y roncós cuervos» de que habla Calíope (VI, p. 423), y cuya crítica, al igual que la desestimación de la poesía, constituye uno de los temas de discusión del momento¹⁶.

3. VERSOS AJENOS

La poesía puede aparecer en *La Galatea* en forma de reminiscencias profanizadas. Se han señalado, entre otras, las huellas de Dante, el Comendador Escrivá, el Romancero, Garcilaso, etc.¹⁷

Cervantes no sólo lleva a prosa lo que era verso, sino que puede conservar la función que el poema tenía en el conjunto original; así actúa con Garcilaso y Ausias March.

Un famoso soneto de Garcilaso, «Cuando me paro a contemplar mi estado», pasa a ser, como indica Avalle-Arce¹⁸, el comienzo del discurso que el caballero Darintho efectúa sobre la superioridad de la vida pastoril:

Quando me paro a considerar, agradables pastores, la ventaja que haze al cortesano y sobervio trato el pastoral y humilde vuestro, no puedo dexar de tener lástima a mí mesmo y a vosotros una honesta embidia. (IV, p. 286)

La exposición dolorida que Garcilaso hace de su amor se convierte en un elogio de la existencia pastoril, pero expresada también como queja («no puedo dexar de tener lástima»).

Algo similar se aprecia en la transformación de Ausias March. El poeta valenciano había advertido, según la traducción de Montemayor:

No cure de mis versos, ni los lea
quien no fuere muy triste, o lo haya sido [...] ¹⁹

¹⁶ Véase C. Maurier; J. Lara Garrido: *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, pp. 105-12.

¹⁷ Para Dante, M. de Cervantes: *La Galatea*, I, pp. 87-88, y la nota correspondiente de Avalle-Arce, así como V, pp. 375-6; para el Comendador Escrivá, I, p. 67 (y sobre su aparición en *Don Quijote*, Gaspar Garrote, en este mismo volumen); para el romancero, V, p. 393; sobre la constante presencia de Garcilaso en Cervantes, véanse notas 2 y 20 de este trabajo, así como las notas de la edición de *La Galatea* de Francisco López Estrada.

¹⁸ M. de Cervantes: *La Galatea*, p. 286, nota 2.

¹⁹ Ausias March: *Poesías*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1990), p. 13. Sobre estos versos y su relación con el soneto-prólogo de los Siglos de Oro, Juan Manuel Rozas: «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogos amorosos del Siglo de Oro», en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, 1(1964), pp. 57-75.

El pastor Elicio insiste en que puede escuchar lamentos amorosos puesto que no es feliz, y lo justifica ante quien le va a contar sus penas:

Esto te lo digo porque sé que no ay cosa más escusada, y aun perdida, que contar el miserable sus desdichas a quien tiene el pecho colmo de contentos. (I, p. 84)

Cervantes, además, siguiendo una práctica habitual en la época, incorpora entre los versos de *La Galatea* los de otros autores. Se perciben ecos de Íñigo de Mendoza, Fray Luis de León, Garcilaso, etc.²⁰

Las semejanzas son, a veces, dudosas, así en «Yo sé qué es bien, yo sé qué es desventura» (V, p. 385), podríamos preguntarnos si Cervantes no estaría evocando a Herrera, dando la vuelta a «Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida»²¹.

Cervantes se sirve de la lengua italiana en la adaptación de cierto verso de Serafino Ciminelli dall'Aquila que hizo fortuna en la literatura del Siglo de Oro²², «E per tal variar natura è bella», al que convierte en:

che per tal variar natur è bella. (V, p. 438)

Otras veces los versos ajenos son citados por los personajes en sus diálogos, así, Elicio y Erastro, como hemos visto, recuerdan los compuestos por Tirsi, que coinciden, con pequeñas variantes, con algunos poemas de Francisco de Figueroa (II, pp. 153-4).

4. VERSOS DE CERVANTES

De todas las obras narrativas de Cervantes es *La Galatea* la que más versos contiene, y más variados.

Si tenemos en cuenta la cantidad y reparto por libros²³, se observa un mo-

²⁰ Íñigo de Mendoza en I, pp. 74-5, nota 28; para Fray Luis de León, I, p. 81 (y A. Prieto, p. 730). Los recuerdos de Garcilaso son muy numerosos, entre otros, I, p. 119, V, p. 381 y p. 389, VI, p. 485, etc. Sobre Fray Luis, Alberto Navarro: «Cervantes y Fray Luis», en *Anales Cervantinos*, X (1971), pp. 3-14.

²¹ Los versos de Herrera pertenecen a la «Elegía IX» («Ruvio Febo y crinado...»), en Fernando de Herrera: *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1985), p. 592. Blecua relaciona los versos de Herrera con otro poema de la novela de Cervantes (IV, pp. 281-2), en *Sobre poesía...*, p. 174.

²² Sobre este asunto, Enrique Díez-Canedo: «Fortuna española de un verso italiano», en *RFE*, 3(1916), pp. 168-70; Alfred Morel Fatío: «La fortune en Espagne d'un vers italien», en *RFE*, 3(1916), pp. 63-6; Francisco Ynduráin: «La poesía de Cervantes: Aproximaciones», en *Edad de Oro*, IV(1985), pp. 231-2, etc.

²³ Considero que hay 82 emisiones poéticas, entendiendo por tales cuando una voz, o varias alternadamente, pronuncian una serie de versos sin interrupción de prosa. Para el cómputo de

vimiento de vaivén que concentra el mayor número en los libros III y VI, en consonancia con la propia estructura de la novela²⁴:

Libro I	424	versos.
Libro II	643	« .
Libro III	1.329	« .
Libro IV	493	« .
Libro V	634	« .
Libro VI	1 653	« .

Las estrofas empleadas recorren una amplia gama: coplas de arte mayor, canción trovadoresca, sextina, octavas reales, octavas de leixa-pren, canciones, sonetos, tercetos encadenados, lirás, estrofas aliradas, endecasílabos de rima interna, coplas castellanas, coplas reales, letrillas, redondillas, copla on-cena. Sin embargo faltan los romances²⁵. Destaca el empleo de las antiguas coplas de arte mayor, en las que Blecua ha visto un influjo del *Laberinto* de Juan de Mena, pero donde el tono es renacentista²⁶. En el libro III además hay una larga égloga²⁷ (así llamada en III, p. 230), en la que se recogen 10 de las 16 variantes estróficas; no es un simple recitado sino que posee rasgos dramáticos, se representa en un tablado (III, p. 230), con personajes que acuden a medida que otros los van descubriendo:

Mas, ¿quién es aquel que asoma [...]? (III, p. 233) (y en III, p. 235, p. 236, p. 240)

Como en las églogas de Garcilaso los festejos concluyen al llegar la noche (III, p. 250).

Hay interrupciones (7) en el recitado de algunas composiciones, por lo

versos de fuera los de Francisco de Figueroa. Hay algún estudio sobre las poesías en obras concretas, por ejemplo, Alicia Redondo y Carlos Sainz de la Maza: «Los usos del verso en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», en *Teoría del discurso poético* (Toulouse: Université de Toulouse-Je Mirail, 1986), pp. 237-51.

²⁴ Para esta estructura, Aurora Egido: «Topografía y cronografía en *La Galatea*», en *Leciones cervantinas*, ed.A.Egido (Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985), pp. 49-95, especialmente pp. 69-70.

²⁵ Sobre la falta de romances en esta obra llama la atención F. López Estrada: «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes», en *Comparative Literature*, 4(1952), pp. 161-9, especialmente p. 169.

²⁶ Blecua relaciona «Salid de lo hondo del pecho cuitado» (III, p. 231) con el llanto de la madre de Lorenço Dávalos en el *Laberinto* de Mena; J.M.Blecua: «La poesía lírica...», p. 182. Véase el planto en Juan de Mena: *Obras Completas*, ed.Miguel Ángel Pérez Priego (Barcelona: Planeta, 1989), pp. 274-5, estrofas CCI-CCVII.

²⁷ Véase F.López Estrada: «*La Galatea* como égloga», en M. de Cervantes: *La Galatea*, pp. 24-5.

que se crea la impresión de que, salvo por la presión de la vida que avanza, los versos podrían seguir engarzándose casi hasta el infinito:

No dexara tan presto el agradable canto el enamorado Elicio, si no sonara a su derecha [...] (I, p. 70; y en I, p. 77; III, p. 229; III, p. 264; V, p. 339, p. 348 y p. 355)

Puede, por otro lado, que los versos ya hayan comenzado cuando los lectores los conocen:

Y puesto que Galatea vio venir a los pastores, no por eso quiso dexar su comenzado canto: antes pareció dar muestras de que recibía contento en que los pastores la escuchassen [...]; y lo que alcançaron a oír de lo que la pastora cantava, fue lo siguiente [...] (V, p. 373)

De este modo Cervantes introduce los versos como si fueran parte de la vida misma de los pastores, no como un añadido ajeno al transcurrir de los sucesos.

La mayoría de las composiciones están puestas en boca masculina. Por su parte, ni Elicio, ni Galatea, que además da nombre a la novela, ocupan un lugar preponderante en cuanto al número de poemas que recitan; con todo, son destacados de otra forma: el primero abre y cierra *La Galatea* (I, pp. 65-6); los versos de la pastora, por otro lado, son los únicos de los que se sugiere que quedan truncos al empezarse, y el enigma que la muchacha propone a sus amigos se queda sin solución (VI, p. 481).

Los poemas son con frecuencia rememorados en situaciones distintas a las de su primera emisión (I, pp. 131-2, etc.). El proceso se desarrolla incluso en tres momentos:

- 1) El emisor compone unos versos.
- 2) Dice los versos en cierto momento.
- 3) Los recuerda, y es entonces cuando el lector los recibe (II, pp. 177-80, y 189-90).

En 4 ocasiones los emisores se encuentran solos, y en 14 más creen estarlo (uno de los personajes de la égloga carece de compañía en la ficción teatral, pero los espectadores oyen sus versos). La mayoría de las veces, por tanto, los pastores comunican sus penas amorosas a alguna persona, casi siempre tres, o más de tres; en *La Galatea*, por tanto, la poesía es una actividad que ha de compartirse con los demás, de acuerdo con lo que el autor había dicho en el prólogo sobre sí mismo:

[...] tampoco quise tenerle para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mí gusto solo le compuso mi entendimiento. (p. 59)

Pero esta forma de comunicar los versos se aproxima además a las prácticas de las academias de la época. De esta manera el autor va presentando la poesía como una actividad que forma parte de los distintos planos de la existencia, sea el literario de las academias, sea el vital.

Los poemas suelen ser cantados al son de diversos instrumentos, rabel, zampoña y flauta, pero también arpa y laúd²⁸. Años después, en el *Coloquio de los perros*, Cervantes pondrá de manifiesto la condición no pastoril de algunos de esos instrumentos:

[...] y esto no al son de churumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos [...] ²⁹

Lope de Vega parece tener presente este texto cuando, en una de sus novelas, muestra la extrañeza de un personaje ante el hecho de que un pastor sepa tocar el laúd³⁰.

La voz humana y los instrumentos, en la tradición pastoril, pueden ser realzados por el canto de los pájaros (II, p. 157; III, p. 365, etc.), ayudados por el rumor de las aguas (I, p. 104) o el del viento (VI, p. 495).

Se hace notar la condición de cartas de algunas composiciones, siempre de autoría masculina. Puede ocurrir que el poema esté escrito en la corteza de los árboles³¹ (II, p. 137), o en papel (III, p. 199 y p. 220; IV, p. 287; V, p. 341; VI, p. 488). Es gracias a la memoria, y no por la lectura directa, como suelen llegar estos versos hasta los personajes.

La mayoría de los poemas son de temática amorosa; se describe el enamoramiento y las circunstancias de la pasión (desdén, celos, ausencia, firmeza, esperanza, etc.); se elogia la belleza de la dama, se alaba o se denigra el poder del amor, se insiste en la libertad de amar, etc. Pero a estos hay que añadir otros elementos, defensa de la poesía y de los poetas, menosprecio de corte y alabanza de aldea, elogio de un gran señor, elegías funerales, epitalamios y enigmas.

²⁸ Sobre la música en Cervantes puede consultarse, Adolfo Salazar: «Música, instrumentos y danzas en la obra de Cervantes», en *NRFH*, 2(1948), pp. 21-56 y pp. 111-73; Miguel Querol Galvadá: *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona: Imprenta Escuela de la Casa Provincial de la Caridad, 1948). Véase asimismo, Pilar Berrio: «Instrumentos musicales en *El pastor de Fílida*», en *Dicenda*, 12(1994), pp. 11-8.

²⁹ M. de Cervantes: *Novelas Ejemplares*, III, p. 254. Aunque no todos los autores coinciden con Cervantes, así, para Covarrubias, el rabel es propio de pastores; Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Altafulla, 1989), p. 893.

³⁰ Lope de Vega: *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico (Madrid: Alianza, 1968), p. 52.

³¹ Se trata de un comportamiento de larga tradición, presente, por señalar sólo algunos textos, en *Las Bucólicas* (cfr. A. Egido, p. 79), y en Ludovico Ariosto: *Orlando furioso*, ed. Amparo Cabanes Pecourt (Madrid: Editora Nacional, 1984), pp. 413-5, canto XXIII, etc. Cervantes volverá a emplear el recurso en la primera parte de *Don Quijote*, pp. 274-5, cap. XXVI.

Cervantes, con esta amplitud de metros, géneros y temas, se aproxima a lo que era un cancionero petrarquista; el núcleo fundamental es el amor, hay poemas tanto «in vita» como «in morte» de una dama (I, pp. 81-3), hay composiciones no amorosas que completan el relato de la pasión, etc. Pero Cervantes introduce además elementos ajenos a un cancionero petrarquista estricto, con lo que comparte las modificaciones que está sufriendo el petrarquismo a finales de siglo; hay, por ejemplo, una alabanza del matrimonio, etc.; la utilización de términos y expresiones coloquiales, por otro lado, ha de vincularse también con las transformaciones de los cancioneros poéticos de la segunda mitad del XVI³².

La poesía de *La Galatea* desempeña en relación con la prosa diversas funciones³³: función referencial, emotiva, conativa y poética.

A) Función referencial:

Son escasas las ocasiones en las que los versos se adelantan a lo que luego dará a conocer la prosa, aunque hay algunos ejemplos.

La Galatea comienza «in media res» con unos versos³⁴ en los que alguien habla de su amor (I, pp. 65-6), sólo después (I, p. 66) se sabrá el nombre del personaje (Elicio), el lugar (riberas del Tajo) y la identidad de su dama (Galatea).

Son los versos los que permiten adentrarse en las intrincadas relaciones entre los personajes. Así, casi al comienzo de la novela Lisandro mata a un hombre, en pago, dice, de la desaparición de una mujer, Leonida (I, p. 77); un monólogo en prosa informa sobre la alevosía del asesinato, Carino, y sobre el amor de Lisandro a Leonida (I, pp. 79-80); pero son los versos los que proporcionan un dato fundamental: el hermano de Leonida ha colaborado en la muerte de la joven (I, p. 81); sólo después se contará entera la historia (I, pp. 85 y ss.)³⁵. Por otro lado, en varias ocasiones es un posible suicidio el que se comunica por medio de la poesía (II, pp. 137-9; V, p. 344), como haría luego Cervantes en la historia de Grisóstomo en *Don Quijote*.

Es mucho más frecuente, sin embargo, que la poesía sólo reitera lo que ya se conocía por la prosa: los sentimientos de los personajes, hechos e ideas, etc.

³² Véase Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI. I* (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 30 y ss; así como José Lara Garrido: *Poética manierista y texto plural* (Málaga: Universidad, 1980).

³³ Me apoyo, por supuesto, en Roman Jakobson: *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix Barral, 1975).

³⁴ Avalor-Arce indica que el procedimiento había aparecido en alguna otra novela pastoril (M. de Cervantes: *La Galatea*, p. 15). Lo hallamos también en la narrativa cortesana del XVII, por ejemplo en *Tarde llega el desengaño*, María de Zayas: *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera (Madrid: Cátedra, 1983), pp. 231-2.

³⁵ Ver M. Trambaioli, p. 58 y A. Pérez Velasco, pp. 488-89.

Pero, en todo caso, gracias a los versos los sucesos, que se han contado en prosa, pueden comprenderse cabalmente:

[...]sólo porque hazen al caso para que entendáis punto por punto por los que me ha traído el amor al desdichado en que me hallo, os los avré de dezir [...] (I, p. 117)

B) Función emotiva:

Los personajes emplean los versos para expresar sus sentimientos, fundamentalmente los amorosos, como una manera de desahogarse:

Y assí, una noche [...], por dar alivio un poco al fatigado espíritu [...] cantó unos versos [...] (II, p. 85)

Los versos no sirven sólo para expresar amor triste, sino alegría (V, 385), incluso felicidad por verse libre del sentimiento amoroso (V, 388), amistad (I, p. 73), etc.

Las poesías, además, permiten que el camino se haga más corto (I, p. 126; V, p. 343, etc.), o entretienen las horas de descanso (VI, pp. 475 y ss.).

C) Función conativa:

Los emisores de poesías de *La Galatea* conscientemente buscan provocar una reacción en quienes les escuchan.

Se pueden producir por mandato (IV, p. 331), en ocasiones para alegrar a los demás (II, p. 131). Los utilizan para atraerse la buena voluntad de quienes les interesan, como hace Silerio con los padres de Nísida (II, p. 176 y p. 178), o para enamorar a la dama (III, p. 199 y p. 204).

D) Función poética:

La poesía detiene la acción en prosa, puesto que el relato de algún personaje puede quedar interrumpido por el deseo de los oyentes de atender a un canto más o menos lejano (III, p. 207).

Sirve también para complicar el argumento: Silerio, creyéndose solo, manifiesta su amor por Nísida (II, pp. 186-7); pero su amigo Timbrio oye los lamentos y, en consecuencia, decide marcharse (II, p. 187).

Las poesías crean la ilusión de que los acontecimientos casi pueden narrarse simultáneamente:

Y assí como Lenio los vio y conoció, sin interromper el suave canto, desta manera cantando hazia ellos se vino [...] (II, p. 191)

Los versos contribuyen a la caracterización de los personajes; así, aunque muchos de ellos son cultos pastores, no se olvida su origen rústico, por ejemplo, en el epitalamio de Arsindo (III, pp. 262-4).

Puesto que los personajes conocen los poemas de sus amigos, el repetir alguno puede servir para identificar al que los dice; así sucede, por ejemplo, en un momento de gran tensión, en el encuentro de dos amigos:

[...] Timbrio [...] dio principio a un soneto que en el tiempo del hervor de sus amores había hecho, el qual de Silerio era tan sabido como del mismo Timbrio [...] (V, p. 348)

Pero en ese momento sólo se cantan los cuatro primeros versos, ya que Silerio se levanta y abraza a su amigo sin conseguir pronunciar palabra alguna (V, p. 348).

Por medio de la poesía se hermanan lectores y personajes, pues el empeño de estos en resolver por juego los enigmas es también el de quienes se acecan a las páginas de *La Galatea*.

5. PROSA Y VERSOS ENTREMEZCLADOS

Los textos narrativos de la época mezclan prosa y verso³⁶. Los escritores defienden el uso y lo justifican por diversas razones: ruptura de la monotonía, búsqueda de diferentes tipos de lectores, etc.

Con todo, no hubo unanimidad; se criticó, por ejemplo, la longitud de los poemas intercalados, o su inclusión, en desprecio de la inquietud por conocer el desenlace de la historia³⁷.

El género pastoril, por su parte, fue uno de los que más asiduamente incorporó poemas a su prosa. Este aunamiento se advierte ya en los mismos títulos de los libros: *La Arcadia, prosas y versos*, etc.³⁸.

Cervantes sigue los precedentes del género pastoril³⁹ en un libro en cuyo título no hay esa dualidad de *La Arcadia*; sin embargo, sí se produce en las menciones de los preliminares: la aprobación de Lucas Gracián Dantisco y el privilegio de Antonio Eraso:

³⁶ A. Egido: «Las fronteras de la poesía en prosa».

³⁷ Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 42; María de Zayas, p. 123.

³⁸ Así lo comenta Morby en Lope de Vega: *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1980), p. 60.

³⁹ F. López Estrada: *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico* (La Laguna: Universidad, 1948); J. B. Avalle-Arce: *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1975), pp. 229-63; Pilar Fernández-Cañadas: *Pastoral Poetics: The uses of Conventions in renaissance Pastoral-Romances- Arcadia, La Diana, La Galatea, L'Astrée* (Madrid: Porrúa Turanzas, s.a.).

[*La Galatea* es] apacible y de mucho ingenio [...] assí la prosa como el verso [...] (p. 52)

[...] vn libro intitulado *Galatea*, en verso y en prosa castellano [...] (p. 52)

Además, a la hora de justificar la inclusión de versos en *La Galatea*, Cervantes no sólo recurre a explicar los posibles beneficios de la poesía, sino que acude a una explicación autobiográfica:

[...]la inclinación que a la poesía siempre he tenido, y la edad, que aviendo apenas salido de los límites de la juventud, parece que da licencia a semejantes ocupaciones. (p. 58)⁴⁰

Los personajes, por su parte, al contar sus historias, no pueden dejar de intercalar poemas en la narración, como si la mezcla entre prosa y verso fuese algo esperado por sus oyentes, parece no importarles incluso si los poemas vienen (III, p. 199) o no (II, 188-9) al caso en el momento exacto en que se dicen.

La variedad es uno de los objetivos buscados por los pastores; prosa y verso pueden coincidir en señalar esa misma intención: se afirma que los personajes cantan «porque el tiempo no se passase todo en tratar en cosas de tristeza» (V, p. 347), y el resultado es, precisamente, un soneto que concluye con el citado verso de Aquilano:

che per tal variar natura è bella. (V, 348)

⁴⁰ Sobre este asunto, A. Prieto: *La poesía española del siglo XVI, I*, p. 25; F. Luis de León, p. 251.