



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

*“Santa María de los Buenos Aires”*

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS

**LA FUNCIÓN NARRATIVA Y SIMBÓLICA DE LA VEGETACIÓN  
EN *LA GALATEA* DE CERVANTES**

Licenciando: Prof. Alejandro Gastón Ghiglione

Directora: Silvia Cristina Lastra Paz

Tesis de Licenciatura

Diciembre de 2021

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
<b>PRIMERA PARTE: LA PRESENCIA DE LAS PLANTAS EN EL IMAGINARIO HUMANISTA Y EN LA CONFIGURACIÓN CERVANTINA DEL ESPACIO BUCÓLICO.....</b>	<b>12</b>
<u>Capítulo I: El estudio de las plantas en el Renacimiento y su plasmación en la literatura pastoril .....</u>	<u>13</u>
1. Las plantas en la literatura científica del Renacimiento.....	13
2. La flora como elemento configurador del espacio bucólico.....	22
3. Apuntes para un “humanismo verde”.....	28
<u>Capítulo II: La construcción cervantina del paisaje pastoril.....</u>	<u>31</u>
1. Naturaleza y espacio en la novela pastoril.....	31
2. Las riberas del río como eje del <i>locus amoenus</i> .....	34
3. La presencia humana en la Arcadia: la aldea como unidad del paisaje cultural.....	38
4. La verde hierba de sangre teñida: violencia y muerte en el <i>locus cervantino</i> .....	45
5. El espacio de la cabaña dentro de la aldea.....	47
6. Vida pastoril, entre el idilio y la cotidianidad.....	51
7. Las maravillas del <i>locus amoenus</i> : el prado.....	54
<b>SEGUNDA PARTE: FUNCIONES DE LA VEGETACIÓN COMO PILAR SIMBÓLICO DEL PAISAJE ARCÁDICO: DE LAS REFERENCIAS GEOGRÁFICAS AL USO DECORATIVO.....</b>	<b>57</b>
<u>Capítulo III: Funciones de la flora en el paisaje del <i>locus amoenus</i>.....</u>	<u>58</u>
1. La toponimia vegetal.....	58
2. Los árboles como elementos de referencia espacial.....	61
3. El anhelo de frescura y los escondites arbóreos.....	63
4. Presencia y simbolismo del bosque en el paisaje arcádico cervantino.....	68
<u>Capítulo IV: Valores sensoriales y decorativos de las flores.....</u>	<u>78</u>
1. El ideal de jardín renacentista y sus antecedentes medievales.....	81
1.1. <i>El modelo de jardín medieval y su reformulación renacentista.....</i>	<i>82</i>
2. Hacia una caracterización cervantina del jardín.....	88
2.1. <i>El Valle de los Cipreses: ¿jardín maravilloso o recinto sagrado?...</i>	<i>90</i>
3. La decoración floral y las coronas.....	94

<b>TERCERA PARTE: ¿HOMBRE O ÁRBOL? EL SIMBOLISMO DEL ÁLAMO BLANCO EN EL RELATO INTERCALADO DE TEOLINDA.....</b>	<b>103</b>
<u>Capítulo V: El árbol como soporte de escritura y sustituto del amado.....</u>	<u>104</u>
1. El concepto de relato enmarcado en <i>La Galatea</i> : el caso de Teolinda.....	104
2. El tópico del árbol-poemario.....	106
3. Teolinda lectora: del texto a la acción pragmática.....	112
4. La difusión pública del poema: ¿recriminación o difamación?.....	115
5. El árbol como sustituto del amado.....	123
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>130</b>
<b>APÉNDICE A.....</b>	<b>135</b>
<b>APÉNDICE B.....</b>	<b>140</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>142</b>

## INTRODUCCIÓN

La aparición de la *Primera parte de La Galatea, dividida en seis libros* en 1585 significó el inicio de la carrera como escritor de Miguel de Cervantes, a sus 38 años, mediante la inserción en uno de los géneros más cultivados y gustados de la literatura idealista en la España renacentista: la novela pastoril.

La decisión de Cervantes de irrumpir en la escena literaria de su tiempo a través de la tradición bucólica de la narrativa hispánica, iniciada por Jorge de Montemayor en 1559 con *Los siete libros de la Diana*, debía augurarle a la obra un prestigio que, sin embargo, nunca le llegó. Ello, sumado al relativo éxito del que sí gozó –aunque con altibajos– la producción literaria posterior de Cervantes, terminó de sumir a *La Galatea*<sup>1</sup> en el olvido, tanto entre los lectores como por parte del mundo académico. Olvido que, por cierto, persistió, con muy pocas excepciones, hasta las últimas décadas del siglo XX, y que solo a partir de 1985, con la celebración del cuarto centenario de la primera edición de la novela, gradualmente comenzó a revertirse. Así parece confirmarlo la aparición de las dos últimas ediciones críticas del texto: LÓPEZ ESTRADA y GARCÍA BEDOY (1995, con múltiples reimpressiones) y Juan MONTERO y Francisco J. ESCOBAR (2014).

A la luz de la inagotable bibliografía crítica existente referida a la narrativa cervantina, *La Galatea*, novela sobre la que se centrará el presente trabajo de investigación, destaca, aún en el siglo XXI, por los estudios parciales y esporádicos en el cervantismo actual<sup>2</sup>.

Así, no resulta complejo enunciar, al menos, cuatro de los ejes temáticos fundamentales en los que podría subdividirse el discurso crítico referido a *La Galatea*: 1) el “(anti)pastoralismo” de la obra; 2) las fuentes literarias y la intertextualidad; 3) las influencias de las diversas corrientes de pensamiento en la ideología de la novela; 4) los poemas intercalados.

---

<sup>1</sup> A lo largo de la presente investigación, y en consonancia con las convenciones del discurso crítico hispánico, se empleará la forma *La Galatea* para aludir a la novela cervantina, mientras que el nombre “Galatea” quedará reservado exclusivamente para hacer referencia a la protagonista de la obra.

<sup>2</sup> De allí que resulte un acontecimiento destacable el hecho de que Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ publicó este año el volumen *La Galatea, una novela de novelas* (2021), dedicado a realizar un análisis narratológico de la novela cervantina. Por otro lado, el libro consiste, más que nada, en la recopilación, con algunos agregados, de una serie de trabajos que MUÑOZ SÁNCHEZ había publicado previamente acerca de esta obra.

Por el contrario, la construcción del espacio arcádico y la presencia de plantas en él constituyen dos problemáticas casi inexploradas por los críticos en la ópera prima cervantina, tal vez un poco guiados por la tesis de Juan Bautista AVALLE-ARCE:

La naturaleza que provee el escenario de la novela está captada (...) en sus líneas esencializadas. Al tamizar la riqueza y variedad natural en un acercamiento arquetípico, los elementos constitutivos se reducen en forma drástica hasta quedar simbolizados en lo sustantivo mínimo (...) O sea que, una vez lograda la quintaesencia, ésta recorre estereotipada casi toda la literatura bucólica española (1974: 48).

Esta visión del espacio bucólico presente en las novelas pastoriles hispánicas como un elemento secundario apenas delineado en sus rasgos más esenciales, incapaz de presentar matices o variaciones, es puesta en discusión por Aurora EGIDO (1985) en el trabajo que dedica a analizar los distintos espacios naturales en *La Galatea* a partir de las categorías de “topografía” y “topotesia”, justamente para poner en evidencia cómo hacia el final de la obra la segunda triunfa por sobre la primera, especialmente en el episodio del Valle de los Cipreses. El crítico Bruno DAMIANI (1986) también ha abordado el estudio del espacio en este episodio desde la perspectiva del jardín como reminiscencia del paraíso celestial que aguarda al hombre luego de la muerte, así como también los ritos y símbolos fúnebres desplegados por el anciano Telesio. Resulta fundamental destacar que, debido a la presencia de los cipreses en el paisaje, DAMIANI formula en este estudio<sup>3</sup> una serie de observaciones respecto de la simbología fúnebre de esta especie arbórea, que pueden ser consideradas como una de las escasas referencias de la crítica a las plantas en *La Galatea*.

En efecto, proponer como eje central del presente trabajo un abordaje global de todas las alusiones vegetales en la configuración del espacio arcádico de *La Galatea* implica afrontar el entrecruzamiento de tres factores que explicarían la escasa atención que esta problemática ha recibido por parte de los estudios hispánicos.

En primer lugar, la creencia compartida por los especialistas de que la construcción del espacio bucólico en la novela pastoril respondía a una concepción arquetípica –sin importar de qué autor se tratara– y que podría haberse extendido también a las partes constitutivas de ese paisaje, entre las que, indudablemente, se

---

<sup>3</sup> Se volverá sobre esta cuestión en el capítulo IV de la presente investigación.

encuentran las plantas. Solo a la luz de este preconcepto resulta posible entender la hipótesis de Ángel GÓMEZ MORENO, al abordar las alusiones vegetales en la lírica castellana popular, sobre la presencia del tema en la prosa cervantina:

[se] puso de manifiesto algo inobjetable: la pobreza vegetal de la obra [el Quijote], que podemos hacer extensiva a *La Galatea*, donde hay alusiones contadas al haya, el fresno, la encina, el olivo, el álamo blanco, el boj y el ‘funesto ciprés’, pues la palma y el lauro aparecen como premio para los vencedores. En el *Quijote*, esta carga es, lógicamente, inferior. Y lo es porque Cervantes da lo que quiere, y nada más. Su fórmula, huelga decirlo, funcionó (2011: 152).

Es decir que, a pesar de los estudios que han intentado en las últimas décadas, aun cuando fuera muy escasa y parcialmente, plantear la necesidad de leer la primera novela cervantina a partir de esta clave interpretativa, actualmente todavía persiste entre los críticos aquella apreciación de AVALLE-ARCE de que nada hay por decir respecto de la configuración cervantina del *locus amoenus*.

En segundo lugar, a la ya aludida hipótesis de que las plantas y los árboles del paisaje ideal conforman un rasgo meramente retórico, vacío y convencional, se le suma el particular fenómeno de que la gran mayoría de los abordajes académicos dedicados a esta cuestión en la prosa cervantina tiende a centrarse especialmente en los episodios pastoriles del *Quijote* en claro detrimento de *La Galatea*, que parece siempre relegada al olvido o, a lo sumo, al comentario marginal. Piénsese en las pocas líneas que GÓMEZ MORENO le dispensa a la obra en el fragmento anteriormente citado, o en este breve comentario de Juan Manuel CABADO, quien en su análisis acerca de los matices simbólicos del ciprés en el *Quijote* agrega como nota al pie: “el ciprés aparece en otras dos obras cervantinas: en *La Galatea* relacionado con el espacio arcádico y la muerte, y en el pequeño episodio de Triguillos referido en *La Gitanilla...*” (CABADO, 2012: 39).

Paradójicamente, si el espacio pastoril y la vegetación allí presente no revisten para el caso de *La Galatea*, como pareciera ocurrir con todas las demás novelas pastoriles hispánicas (una “marca de género”, al decir de GARCÍA MORENO), el menor interés para el discurso crítico, en el *Quijote*, y en menor medida en la narrativa cervantina posterior, aquellas cuestiones se convierten en un tema literario digno de consideración, tal como lo demuestra el corpus de trabajos dedicados a este tema. Baste pensar en el libro que Pilar GARCÍA CARCEDO (1996) les dedica a los episodios

pastoriles del *Quijote*, y a los que se impone agregar, entre otros, los estudios de Dominick FINELLO (2014), Mary Malcolm GAYLORD (2004), Rocío BADÍA FUMAZ (2012), Ignacio ARELLANO AYUSO (2016) y Miguel Ángel MÁRQUEZ (2016), todo ellos también dedicados al espacio arcádico tanto en el *Quijote* de 1605 como en el de 1615.

Finalmente, la relación que la crítica literaria ha entablado con el tema de las alusiones vegetales en la novela pastoril, en general, y en el texto de *La Galatea*, en particular, se encuentra condicionada por un tercer factor de índole metodológico que se presenta en la mayor parte de los estudios dedicados a esta problemática: el abordaje recopilatorio. En efecto, aquellas investigaciones que sí han analizado las referencias a plantas y árboles en la literatura española aurisecular suelen considerar estas menciones vinculadas con la existencia de un tópico literario para ofrecer una recopilación de todos los fragmentos en los que resulta posible rastrearlo. Así, algunas de las alusiones vegetales presentes en el texto de *La Galatea* suelen aparecer, junto con el resto de la producción literaria cervantina, comprendidas en extensas enumeraciones que intentan ejemplificar la utilización del tópico bajo estudio entre los distintos autores del Siglo de Oro. Cristina CASTILLO MARTÍNEZ (2012) rastrea en la literatura europea de los siglos XVI y XVII el motivo del árbol protector; Aurora EGIDO (1982) estudia las variaciones del tópico de la vid abrazada al olmo en la lírica barroca, especialmente en Quevedo; Javier SALAZAR RINCÓN (2001) compila múltiples alusiones al laurel, desde la literatura latina clásica hasta la española del siglo XVII; Daniel DEVOTO (1988) recorre “de Teócrito a Nicolás Olivari” –según preanuncia el título de su artículo– el largo trayecto del tópico de las letras fijadas en la corteza de un árbol<sup>4</sup>.

Estos especialistas han indudablemente ayudado con sus investigaciones a poner de relieve el valor que revisten ciertas menciones vegetales como *topos* desde la perspectiva de la historia literaria, con la clara intención de evidenciar el recorrido de cada uno de esos tópicos en el corpus abordado. El problema que presenta este tipo de análisis para la presente investigación radica en el hecho de que *La Galatea* aparece integrando una extensa lista de obras literarias en las que se puede efectivamente corroborar la utilización del tópico en cuestión. Ello genera que el texto cervantino haya sido utilizado en estos estudios como mera fuente de comprobación, a partir de la cita de

---

<sup>4</sup> Se abordará en profundidad esta investigación de DEVOTO en el capítulo V.

fragmentos aislados que, si bien evidencian la importancia de la alusión vegetal, no terminan de ser analizados en toda su singularidad o en relación con la obra a la que aquellos pertenecen, como si se supeditara toda la novela al rastreo de un tópico determinado.

A la luz de los objetivos de la presente investigación, y en función de la tercera cuestión metodológica anteriormente mencionada, resulta de interés el aporte realizado por Román MORALES VALVERDE (2005), quien recopila la totalidad de las alusiones a plantas y árboles, organizadas y clasificadas desde la perspectiva de la botánica, en la obra completa de Cervantes. El científico español explicita claramente la metodología y finalidad de su libro, en tanto “repertorio de citas” que se limita a compilar todas las especies vegetales y a ofrecer su nomenclatura científica:

Pretendemos por ello que esta sea una aportación exhaustiva de todas las especies que cita Cervantes, tanto en el *Quijote* como en el resto de sus obras. De esta manera, el repertorio de citas servirá a cualquier estudioso sobre el tema para poder analizar a través del mundo vegetal diferentes aspectos de la vida en aquella época (2005: 14).

De acuerdo con la argumentación del propio autor, esta aproximación a la obra cervantina desde la perspectiva de las referencias a los ejemplares vegetales apunta solo a ofrecer un listado completo de las citas, pero absolutamente libradas de cualquier tipo de análisis o interpretación textual, lo cual cobra sentido si se considera el hecho de que esta mirada proviene de un especialista del campo de la botánica, y no de los estudios literarios.

La consideración de estos tres factores que atraviesan al discurso crítico centrado en la cuestión de las plantas en el paisaje arcádico de *La Galatea* –visión estereotipada, recorte del corpus cervantino y abordaje recopilatorio– evidencia, en consecuencia, la necesidad de formular un análisis de todas las alusiones vegetales<sup>5</sup> presentes en las descripciones del espacio natural de la novela en su singularidad, en función del contexto de la trama, y con el fin de revelar el significado simbólico más profundo de cada referencia.

---

<sup>5</sup> Véase el “Apéndice A” para acceder a un listado completo de todas las citas incluidas y analizadas a lo largo de la presente investigación.

Por ello, la primera parte de esta investigación se centra en analizar la presencia del mundo vegetal en la literatura científica del siglo XVI, con el fin de realizar una serie de observaciones respecto del modo en que se comenzó a abordar el estudio de las plantas y su centralidad en el pensamiento humanista; y, posteriormente, extrapolar el importante estatus de la vegetación desde el discurso científico al literario, a partir del análisis de su presencia en la tradición bucólica que antecedió a Cervantes. A continuación, en el capítulo II, se propondrá una serie de lineamientos cuyo objetivo radica en destacar las características principales del espacio pastoril en la trama central de *La Galatea*, para lo cual, además de recuperar algunos de los conceptos esbozados por Aurora EGIDO y Bruno DAMIANI, se acudirá a la categoría de “aldea” a fin de proponer una nueva visión de la poética espacial cervantina. Así, quedarán evidenciados los presupuestos ideológicos que definían el imaginario de la cultura humanista en la que vivió inmerso el novelista, cuya reposición resultará primordial para la interpretación de las alusiones con arreglo al pensamiento simbólico de fines del 1500.

Mediante un acercamiento al paisaje arcádico de *La Galatea* desde distintas aristas –partiendo, por ejemplo, del estudio de los topónimos ficticiales creados por Cervantes– se expondrán, en la segunda parte de este trabajo (capítulos III y IV), las múltiples funciones narrativas y los matices simbólicos que cada presencia vegetal, tanto individual como en conjunto, revele de acuerdo con el núcleo de la trama narrativa en que aquella se encuentre contenida.

Para formular este estudio se impone hacer hincapié en el valor de la presencia del hombre en el *locus*, ya que es justamente a través de la interacción de los pastores con el espacio que los rodea como los árboles allí presentes cobran un rol primordial para el desarrollo de la acción narrativa.

Este objetivo de proponer una relectura de la configuración del espacio ideal en *La Galatea* a partir de la consideración de las plantas como un elemento omnipresente que define al paisaje natural permitirá vincular la presente investigación con los recientes estudios provenientes del campo de la ecocrítica. Este abordaje del discurso literario en función de su relación con la ecología para el análisis de la representación de los ecosistemas naturales –y la transformación de estos por el hombre– resultará fundamental para estudiar tanto la valoración cervantina del mundo vegetal en sí, por lo

que es, como para evidenciar los diversos tipos de vinculación entre el hombre y su entorno natural, según el imaginario del humanismo que tanto influyó en la literatura de la España del Siglo de Oro.

Si bien los orígenes de los estudios ecocríticos norteamericanos se remontan a la década del noventa, con la publicación de *The ecocriticism reader* (1996), editado por Cheryll GLOTFELTY y Harold FROMM, su presencia en la crítica hispánica constituye un fenómeno muy reciente, pues, en opinión de José Manuel MARRERO ENRÍQUEZ, “en lo que concierne a la literatura española tales acercamientos apenas existen” (2010: 193). Niall BINNS explicaba las escasas aproximaciones a la literatura española desde el diálogo con las “humanidades verdes” –muy explotado en el abordaje de autores hispanoamericanos– a partir de los argumentos de una “querencia *antiteórica* que impera en las facultades de letras españolas” y la ausencia de una “sensibilidad hacia el entorno” en el ambiente intelectual y académico de España (2010: 132).

Más allá del tardío ingreso de la ecología literaria a los estudios hispánicos, cualesquiera hayan sido sus causas, en el caso de la literatura idealista del siglo XVI se agrega el obstáculo del rechazo de varios especialistas ecocríticos a abordar este corpus, en el que *La Galatea* indudablemente se inserta. Esta oposición proviene especialmente de la mirada de estudiosos como Jorge PAREDES y Benjamin MCLEAN, cuyos presupuestos restrictivos contemplan la posibilidad de una lectura ecológica de la literatura española solo a partir del siglo XX y la obra de Miguel Delibes, con lo cual descartan la posibilidad de esta aproximación a la novela pastoril y los autores renacentistas, en tanto la naturaleza estaría predeterminada por una intencionalidad ideológica y el hombre cumpliría en ella un “papel de amo” que subyuga el orden natural desde una mirada plenamente antropocéntrica.

En una postura diametralmente opuesta se ubican especialistas como Julia BARELLA VIGAL, cuyo análisis de la naturaleza en los autores del Siglo de Oro reviste un gran interés para la presente investigación. Sin negar algunos de los argumentos esgrimidos por PAREDES y MCLEAN, BARELLA VIGAL responde a las objeciones

postuladas por estos dos investigadores con el fin de defender el diálogo entre la cultura áurea y la ecocrítica<sup>6</sup>:

no me parece acertado que en una de las primeras aproximaciones que se hacen desde la ecocrítica a la literatura española, los profesores Paredes y McLean rechacen toda la literatura pastoril, desde *Los siete libros de la Diana*, *La Galatea* y las *Églogas* de Garcilaso, considerando que ‘la Naturaleza es un vehículo para exponer las filosofías humanistas de la belleza’ (71–73).

Entendemos que el concepto de naturaleza que nos llega de la tradición clásica efectivamente refleja algunas de las teorías neoplatónicas (...) pero las descripciones y visiones de la naturaleza que aparecen en esa literatura tiene mucho mayor alcance, si relacionamos ese modo de ver la naturaleza con los cambios de vida que para muchos ha supuesto el desarrollo de las ciudades, los nuevos modelos agrícolas y, también, los avances en las técnicas de versificación y pictóricas (2010: 223–224).

Desde esta perspectiva, uno de los pilares sobre los que se sustenta todo el análisis es el concepto de “paisaje cultural”, entendido por parte de la ecocrítica como el “resultado de las diversas actividades humanas en un territorio concreto, sean estas de índole económica, social, religiosa o de cualquier otro tipo” (BARELLA VIGAL, 2010: 222). Dominick FINELLO también propone, aunque sin enmarcar sus investigaciones en la ecocrítica, esta misma categoría para la visión de los lugares naturales en función de la presencia y el accionar humanos con el objeto de descubrir “cuán complejas y variadas son las formas de vida humana” (2014: 41), pues:

los paisajes son en principio fenómenos visuales de montañas, bosques, lagos, árboles o una calle de ciudad (...) Además, los paisajes tienen una cultura creada por el hombre (incluso si el hombre ha determinado que debe permanecer intacta), ya que (...) cuentan una historia. El paisaje cultural se puede observar por su valor visual, pero esta típica escena es generalmente ignorada por su simple existencia (...) el paisaje constituye nuestra biografía involuntaria, refleja nuestros gustos, valores, aspiraciones y miedos de manera tangible (2014: 40–41).

---

<sup>6</sup> Una prueba parcial de que esta es la postura que parece prevalecer en el actual mundo académico hispánico radica en la organización del Congreso Internacional “Ecología y medioambiente en la literatura y cultura hispánicas”, a cargo del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO, Universidad de Navarra), en el 2020. Entre las temáticas que figuraban en la convocatoria aparecían la acción del hombre en la naturaleza, el paisaje ameno y el paisaje hostil, flora y fauna en la literatura, textos literarios con perspectivas utópicas, y jardines y paraísos en la literatura y el arte; todas ellas problemáticas muy afines al tema de la presente investigación.

Con el objetivo de desentrañar los valores simbólicos de determinadas referencias vegetales presentes en *La Galatea* resultará indispensable, por un lado, el análisis de los epítetos que Cervantes emplea para describir las especies vegetales aludidas, para lo cual nos basaremos en la clásica teoría propuesta por Gonzalo SOBEJANO (1970). Por otro lado, también resultará necesario acudir al diálogo entre el discurso literario y el científico, dentro del marco de la literatura comparada, mediante la consulta directa de un conjunto de tratados de botánica e historia natural (Teofrasto, Plinio y Dioscórides), a los que también se añadirá la consideración de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, un valioso conjunto de comentarios filológicos a cargo del célebre poeta Fernando de Herrera, cuyas definiciones y saberes terminarán de iluminar cómo la cultura humanista asimiló y reelaboró los conocimientos que heredó de la tradición clásica.

Por último, la presente investigación se cierra en la tercera parte con un capítulo –el V– dedicado al análisis exhaustivo de la referencia a un árbol en el relato enmarcado de la pastora Teolinda, para cuyo estudio resultará fundamental la categoría de “escritura expuesta”, proveniente del campo de la historia de la escritura, de acuerdo con los postulados de Armando PETRUCCI (2013) y Antonio CASTILLO GÓMEZ (1999; 2006; 2018). A ello se sumará, a fin de proponer una interpretación cabal de todo el episodio, el trabajo con el concepto de “amentía”, proveniente de los estudios psicoanalíticos realizados por SIGMUND FREUD entre las décadas de 1890 y 1920.

El propósito final que orienta la presente investigación consiste en ofrecer, a través del análisis pormenorizado de cada una de las referencias a plantas y árboles presentes en el texto de *La Galatea*, una interpretación global de la novela a la luz, en primer término, de las vinculaciones que la obra establece con el género al que pertenece, para posteriormente iluminar esta cuestión de la poética cervantina a partir del diálogo con los discursos y autores que modelaron el imaginario renacentista, del que Cervantes supo embeberse y dominar a la perfección a través de su plasmación literaria.

**PRIMERA PARTE: LA PRESENCIA DE LAS PLANTAS EN EL  
IMAGINARIO HUMANISTA Y EN LA CONFIGURACIÓN  
CERVANTINA DEL ESPACIO BUCÓLICO**

## **Capítulo I: El estudio de las plantas en el Renacimiento y su plasmación en la literatura pastoril**

Una problemática como la presencia de alusiones a diversas especies de plantas y flores en el texto de *La Galatea* implica necesariamente el planteo de determinadas consideraciones que ayudarán a vislumbrar el sentido más profundo de todas esas referencias.

La tarea de intentar descubrir la intencionalidad cervantina al mencionar una especie vegetal específica y el contenido simbólico subyacente exige, desde el punto de vista metodológico para la presente investigación, reponer un rico y heterogéneo conjunto de saberes, creencias y tradiciones que modelaban la cosmovisión que el hombre europeo del Renacimiento (pues la línea de pensamiento humanista constituyó un fenómeno que tuvo sus plasmaciones en varias culturas del siglo XVI) tenía acerca del mundo botánico.

Solo a través del conocimiento cabal de los autores y las corrientes filosóficas que confluyeron en el imaginario cultural de la sociedad española del Siglo de Oro resultará posible determinar el estatus y rol que el mundo vegetal desempeñaba, de acuerdo con la terminología empleada por la investigadora Julia D'ONOFRIO, en la "cultura simbólica" de Cervantes, cuyas influencias nuestro autor dejó plasmadas en el texto de su primera novela<sup>7</sup>.

### **1. Las plantas en la literatura científica del Renacimiento**

Ya es sabida la profunda admiración con que las sociedades europeas volvieron su mirada, a partir del siglo XV, hacia el notorio legado de la cultura clásica. Gracias a las relecturas y traducciones de los autores más importantes de la literatura grecolatina, el bagaje de conocimientos y adelantos realizados por las grandes mentes de la Antigüedad volvió a ubicarse en el centro de la escena. Así, la minuciosa labor textual

---

<sup>7</sup> Sin embargo, nunca ha resultado sencillo para los cervantistas, a pesar de notorios y loables esfuerzos, brindar respuestas definitivas respecto de la relación ambivalente que Cervantes guardó con la cultura de su tiempo. Así lo afirma D'ONOFRIO: "Cervantes (...) reúne en su obra la paradoja de mostrar una clara pertenencia a la cultura, el pensamiento y las prácticas artísticas de su época, al tiempo que proclama su independencia y singularidad tendiendo puentes hacia los ideales de sus antepasados próximos y mostrando innovaciones que no serán del todo comprendidas hasta muchos años después (...) Cervantes escapa a ser encasillado en categorías fijas y resulta al mismo tiempo un objeto de estudio singular y rico con el que podemos adentrarnos en los vericuetos de la cultura del Siglo de Oro español" (2019: 13-14).

sobre los manuscritos originales que reaparecían permitía el resurgimiento de saberes que habían quedado asentados en diversos tratados antiguos. De esta forma, la corriente humanista del 1500 produjo una importante revolución cultural y científica que, a partir del afán filológico, dio nueva vida a los distintos campos del saber humano.

Entre las disciplinas y áreas técnicas de mayor renovación, una de las más prolíficas resultó ser la historia natural, centrada en el estudio conjunto de la fauna y la flora. Sin embargo, reviste importancia destacar para el presente trabajo que las investigaciones respecto de las distintas especies vegetales, su taxonomía y descripción no constituían una disciplina científica independiente, sino que todos los conocimientos relativos a las plantas pertenecían al campo de la medicina por los probados poderes curativos de algunos especímenes. A ello se debe que la figura central en los saberes botánicos durante el siglo XVI haya sido Dioscórides, un médico griego del siglo I, con su celeberrima obra *De materia medica*:

En el campo de la Botánica, la vuelta a las fuentes helenísticas era obligatoria, porque de ellas habían bebido los autores cristianos e islámicos (...) De la misma manera que durante la Edad Media, la Botánica se confunde con la Materia médica y gira en torno a Dioscórides, con olvido de las aportaciones aristotélicas; durante el Renacimiento se vuelve a utilizar el texto del siciliano como principal punto de encuentro de las traducciones y comentarios de los médicos humanistas, interesados en la ciencia de las plantas (PUERTO SARMIENTO, 1993: 102).

Es decir que, a pesar de los avances que se produjeron en la literatura árabe y latina bajomedievales, la figura de Dioscórides continuaba, casi quince siglos más tarde, manteniendo su primacía en los estudios de botánica médica. Incluso en un contexto científicamente renovador como el que surgió en la Europa humanista (Francia, Alemania e Italia principalmente), las múltiples traducciones del texto griego del Anazarbeo aún constituían el punto de partida para quienes decidieran insertarse en esta disciplina.

En el caso específico del humanismo en la España renacentista, quien introdujo y despertó un profundo interés por el estudio de las plantas fue el reconocido gramático Antonio de Nebrija, al editar en 1518 el texto latino del *De materia medica*, utilizado anteriormente por Jean de la Ruel en la versión francesa, y a la que Nebrija le anexa un

índice<sup>8</sup> en que señala las correspondencias entre los nombres cultos de las especies (de origen latino y griego) y sus equivalentes en lengua vulgar<sup>9</sup>.

La novedosa labor de Nebrija entusiasmó a algunos de sus discípulos en la Universidad de Alcalá, quienes decidieron continuar con la corriente filológica que trabajaba sobre textos clásicos afines a la historia natural. Entre dichas contribuciones, destacan las relecturas y los comentarios explicativos (*Annotationes*) realizados por Juan Andrés Estrany y Pedro Juan Oliver –alumnos del gramático– a la *Historia Natural* de Plinio.

Pero la minuciosa depuración textual de las obras clásicas emprendida por catedráticos humanistas sólo podía constituir el origen de una auténtica revolución en el campo de los estudios dedicados al reino vegetal. Aunque el creciente interés filológico de los *studia humanitatis* por el *De materia medica* significó la posibilidad de reponer valiosos conocimientos botánicos, las numerosas anotaciones y traducciones del texto a distintas lenguas vulgares comenzaron, lentamente, a representar un estancamiento de dichos estudios, tal como observa Francisco RICO:

Seguir explotando la mina de Dioscórides implicaba tomar otro camino que la alta filología. Desde luego, la depuración y la exégesis textual no dejaban de ser valiosas, pero la empresa del porvenir era otra: se trataba de comprobar y prolongar las investigaciones del Anazarbeo, reconocer las plantas descritas por él, distinguir nuevas especies, clasificarlas todas (2014: 100).

De allí que el mayor aporte de los hombres del Renacimiento al estudio científico de las plantas debía no sólo contemplar todos los avances que se habían realizado, desde Nebrija, en el restablecimiento y fijación textual del saber clásico, sino además trasladar dichos conocimientos teóricos a la realidad natural española y trabajar directamente en contacto con la flora<sup>10</sup>. En este sentido, quien mejor representó esta labor conjunta sobre las plantas en la Península fue el prestigioso médico Andrés Laguna (1499-1559):

---

<sup>8</sup> *Lexicon illarum vocum quae ad medicamentariam artem pertinen*. Cfr. LÓPEZ PIÑERO (1979: 298).

<sup>9</sup> Para un análisis pormenorizado de la historia textual del texto de Dioscórides en España y sus múltiples traducciones en la Europa del siglo XVI, consúltese MIGUEL ALONSO (1999).

<sup>10</sup> La tendencia, cada vez más frecuente hacia finales del siglo XVI, de que ciertos humanistas trabajaran simultáneamente con la teoría proveniente de los textos clásicos y los experimentos fácticos sobre la flora europea fue ficcionalizada por el médico alemán Euricius Cordus en su diálogo latino *Botanologicon*, publicado en 1534. Cfr. PUERTO SARMIENTO (1993).

La obra sobre historia natural de mayor relieve fue, sin duda, la traducción castellana con comentarios de la *Materia medica* de Dioscórides realizada por Andrés Laguna, una de las grandes figuras médicas de su época (...) Laguna no solamente se preocupó de establecer un texto griego lo más depurado posible, sino que comprobó en la realidad las descripciones de Dioscórides, herborizando en numerosos lugares de Europa y en distintas zonas del Mediterráneo. Su traducción es clara y precisa y sus comentarios constituyen una riquísima fuente, no sólo para la botánica médica de la época, sino para muchas otras actividades científicas y técnicas (LÓPEZ PIÑERO, 1979: 299).

No obstante, junto con la desventaja de que el estudio de las plantas estuviera focalizado principalmente desde la tarea filológica, y que, en consecuencia, no constituyera una disciplina sistemática con métodos propios, los intentos por abordar el análisis de la flora debieron enfrentarse al problema de que, durante el Renacimiento, no existiera un término que designara a la investigación de los ejemplares vegetales (que sólo a partir del siglo XVIII comenzó formalmente a recibir el nombre de “Botánica”). Ello se debe, tal como se enunció anteriormente, a que las plantas solían ser estudiadas desde campos científicos más generales que las consideraban en función de su utilidad, ya fuera desde la medicina o la agricultura<sup>11</sup>. Al respecto, LÓPEZ PIÑERO observa: “Los tratados de botánica y zoología propiamente dichos, con independencia de sus aplicaciones médicas, corresponden a períodos posteriores” (1979: 302).

Por lo tanto, los autores renacentistas utilizaban la expresión *res herbaria* para aludir a la dedicación y profundización del estudio botánico. En efecto, dicha expresión suele aparecer en los títulos de algunos de los tratados más importantes del siglo XVI. Tal es el caso del científico flamenco Carolus Clusius o L'Ecluse (1525-1609), quien en el prólogo (“*Beneuolo lectori*”) a su obra *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias obseruatarum Historia*<sup>12</sup> argumenta: “Itaque, licet tot clarissimorum doctissimorumque uirorum, qui *Rei herbaria* studiosum illustrarunt, lucubrationes hodie extet” (Prol., el destacado nos pertenece).

---

<sup>11</sup> El tratado humanista que mejor estudia las plantas en función del cultivo y la labranza es la *Obra de agricultura*, publicado por Gabriel Alonso de Herrera en 1513. Cfr. BARANDA (1989).

<sup>12</sup> Citamos el texto latino original de Clusius por la versión digitalizada de la edición de Christophori Plantinus de 1576. Recurso electrónico: [https://books.google.com.ar/books?id=pyk6AAAACAAJ&pg=PA2&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=pyk6AAAACAAJ&pg=PA2&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) (último acceso: 12 de agosto de 2021).

Y en un fragmento posterior, perteneciente al mismo tratado, Clusius vuelve a utilizar la misma expresión, con un fin similar: “Reducem amici fedulo monuerunt, ut meas obseruationes in publicum proferrem; et quem ex hac peregrinatione fructum retulisset, cum *rei herbaria* studiosis ne inuiderem” (Prol., el destacado nos pertenece).

De igual manera, autores españoles del siglo XVI<sup>13</sup> que no estaban directamente relacionados con los estudios técnicos también utilizaban este latinismo para hacer referencia a dicho campo del saber. Por ejemplo, el catedrático Juan de Guzmán comenta en su edición española<sup>14</sup> de las *Georgicas* de Virgilio: “Del *tejo* afirman los que escriben *de re herbaria*<sup>15</sup>, que comidas sus hojas, de animales que no rumian, los mata” (1759: 229).

Por otro lado, el hecho de que la *res herbaria* perteneciera, desde sus orígenes, a los *studia humanitatis* –a diferencia de la astronomía, la física o la anatomía–, impedía su consolidación y progreso. Esto provocó que, mientras las ciencias físico–matemáticas actualizaban sus paradigmas y afianzaban nuevos saberes técnicos, el estudio botánico continuaba dependiendo, en gran medida, de los métodos humanísticos. No resulta sencillo discernir, en consecuencia, si los avances en el estudio de las plantas formaron parte realmente de los avances científicos del siglo XVI; o si, por el contrario, la *res herbaria* permaneció inmutable, en manos de filólogos entusiastas pero que poco se relacionaban con quienes se dedicaban a las ciencias exactas de la época.

---

<sup>13</sup> A pesar de que ya a comienzos del siglo XVIII se empezó a utilizar el término *botánica* para designar a esta disciplina perteneciente a la historia natural, la expresión *res herbaria* continuó siendo usada por determinados autores hasta mediados del siglo XIX. Baste con citar al científico sueco Carlos Linneo, quien en el aforismo 156 de su obra *Fundamenta Botanica* (1735) establece que “Filium ariadneum botanices est sistema, sine quo chaos est Res Herbaria”. Recurso electrónico: <https://bibdigital.rjb.csic.es/records/item/11535-fundamenta-botanica?offset=11> (último acceso: 12 de agosto de 2021). Asimismo, Ludolf Treviranus, botánico alemán, publicó en 1831 su obra *Symbolarum phitologizarum, quibus res herbaria illustratur*.

<sup>14</sup> *Las Geórgicas de Publio Virgilio Maron, príncipe de los poetas latinos, nuevamente traducidas en nuestra lengua castellana en verso suelto, con muchas notaciones que sirven en lugar de comento* (1586). Recurso electrónico: <https://books.google.com.ar/books?id=DApUAAAACAAJ&pg=PP5&lpg=PP5&dq=Las+Ge%C3%B3rgicas+de+Publio+Virgilio+Maron,+pr%C3%ADncipe+de+los+poetas+latinos,+nuevamente+traducidas+en+nuestra+lengua+castellana+en+verso+suelto,+con+muchas+notaciones+que+serven+en+lugar+de+comento&source=bl&ots=CGGcNk99Td&sig=ACfU3U0ODclBweMoGhxl0dcBZnP3xhXgw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwirrfrW8ej0AhVfq5UCHWqtB0IQ6AF6BAGVEAM#v=onepage&q&f=false> (último acceso: 12 de agosto de 2021).

<sup>15</sup> Así en el texto original de Juan de Guzmán.

A su vez, el problemático estatus de la *res herbaria* durante el Renacimiento, debido a la ausencia de un método propio y sistemático, se vio fuertemente afectado por determinadas circunstancias históricas que debilitaron aún más las precarias aproximaciones humanistas. El arribo de Cristóbal Colón a las Indias Occidentales y las subsecuentes exploraciones revelaron la existencia de una abundante cantidad de especies vegetales autóctonas, que no figuraban entre la flora europea y mediterránea conocida hasta fines de la Edad Media. Indudablemente, el hallazgo de miles de nuevos ejemplares significó un desafío inconmensurable para los estudiosos, quienes debieron hacer a un lado los tratados clásicos y poner su atención en las novedades que llegaban desde el nuevo continente. Por lo tanto, las observaciones sobre la vegetación peninsular fueron quedando cada vez más relegadas. Así describe Ricardo GARCÍA CÁRCEL este panorama conflictivo:

El Nuevo Mundo ofrecía unas posibilidades extraordinarias de enriquecer el acervo descriptivo heredado de la Antigüedad clásica y la Edad Media. Por ello, la principal contribución de los naturalistas españoles de la época fue incorporar a la ciencia europea las realidades americanas (...) Los estudios sobre la historia natural de la metrópoli carecieron del relieve histórico de los dedicados al Nuevo Mundo (1989: 100-101).

La noticia de nuevas especies exóticas produjo un importante quiebre entre los representantes del humanismo, ya que, mientras los artistas imitaban el arte clásico, pensadores y científicos debían asumir los recientes descubrimientos; lo que, a su vez, implicaba adoptar nuevas perspectivas y poner en duda el legado de los autores de la Antigüedad:

The news that these initiatives provides arrived in a Europe where the culture and science, based on the tradition of Aristotle, were reviving the Greek/Latin Classicism in the wake of humanism of the 1400's and the Renaissance (...) These discoveries caused a split between culture and science: while culture (meaning art, architecture, and classical studies) focused on reviving the Greek/Roman school of thought, scientists were looking towards the East and West Indies and their resources, such as medicinal plants, precious woods, and the beautiful garden plants and fruits: in other words, they were infatuated with the exotic (UBRIZSY SAVOIA, 1996: 164).

Pero las complejidades que trajeron consigo las novedades de las Indias no sólo radicaron, al menos para los estudiosos de la *res herbaria*, en la importante paradoja de

querer perpetuar la tradición clásica y tener que adaptarse a los cambios recientes. El amplísimo espectro de nuevas especies, desconocidas en Europa, se tradujo, inevitablemente, en dos cuestiones problemáticas que el crítico John SLATER denomina “proliferación” y “sinonimia”. La primera cuestión se encuentra directamente relacionada con la cantidad de plantas, árboles y flores de origen americano que fueron rápidamente incorporadas al conjunto de ejemplares conocidos hasta el momento en el Viejo Mundo. La amplia gama de especímenes ignotos superó las herramientas con que contaban los investigadores para asumirlos, estudiarlos y clasificarlos, lo que acentuó todavía más la ineficacia de las herramientas metodológicas con que contaba la *res herbaria*. Paralelamente, la incapacidad de los estudiosos europeos para cumplir con el estudio y la sistematización de todas las novedades que los naturalistas enviaban desde las Indias generó múltiples problemas de índole lingüístico<sup>16</sup> –“sinonimia”–, ya que los especialistas comenzaron a emplear nombres utilizados por los autores clásicos para designar a las especies americanas, por lo que un mismo nombre podía, simultáneamente, hacer referencia a múltiples variedades:

Las estrategias taxonómicas no siguieron el ritmo del descubrimiento de especies, y la cifra de plantas conocidas parecía crecer mucho más rápidamente que la cantidad de nombres reconocidos para cada una de las especies (...) Una misma planta era denominada de diferentes formas tanto en las lenguas vernáculas como en las clásicas, y al mismo tiempo, un mismo nombre podía ser usado para denominar a plantas diferentes (SLATER, 2010: 36).

En resumen, la falta de principios metodológicos para el estudio científico, la dependencia de los tratadistas humanistas respecto de autores clásicos importantes pero muy lejanos, y la aparición repentina de una nueva realidad que llegaba a Europa para ampliar lo conocido fueron algunas de las problemáticas más serias que los humanistas dedicados a la *res herbaria* debieron enfrentar durante la revolución científica y técnica del siglo XVI.

Sin embargo, resulta evidente que el entusiasmo y esfuerzo de renombradas figuras como Andrés Laguna fueron suficientes para que, mediante sus relecturas de Dioscórides y Teofrasto, entre otros, las plantas volvieran a erigirse como un objeto de

---

<sup>16</sup> Sobre la cuestión de cómo repercutieron los avances científicos y técnicos del siglo XVI en la lengua castellana, *cfr.* MANCHO DUQUE (2003).

estudio fundamental dentro del campo de la historia natural, que necesitaba ser estudiado y sistematizado, independientemente de sus aplicaciones farmacéuticas.

Desde comienzos del Renacimiento hasta fines del Barroco, las plantas gozaron, en opinión de SLATER, de una posición más que privilegiada con respecto a los demás dominios de la naturaleza, especialmente gracias a toda la labor académica ya mencionada. Asimismo, el crítico inglés argumenta que, en sintonía con el pensamiento de la Antigüedad y las fuentes bíblicas, el reino vegetal fue considerado un elemento especial y primigenio de la vida, en el que permanecían ocultos los secretos divinos acerca de la naturaleza.

Así, mediante la observación y estudio de las plantas, el hombre podía ser capaz de develar los grandes misterios de la vida natural. En esta perspectiva, el humanista español José Eusebio Nieremberg<sup>17</sup> afirma en su obra *Historia naturae, maxime peregrinae* (basada en las investigaciones de Francisco Hernández en México) la idea de que “el origen de los significados contenidos en las plantas es de origen divino” (Slater, 2010: 30). No debe resultar sorprendente, en consecuencia, el énfasis con que los humanistas se abocaron al estudio científico de la flora, pues, a partir del análisis y clasificación de las diversas especies vegetales, resultaba posible acceder a los mensajes sagrados que ellas cifraban y guardaban:

La idea de que las plantas reflejan un conocimiento superior de la esfera celestial –y de que no son simplemente superficies en blanco donde el hombre proyecta sus propias ideas– explica el hecho de que el significado simbólico de las plantas no era generalmente considerado convencional sino inherente [...] Este hecho otorga a las plantas un lugar especial dentro del mundo natural, y por ello se las considera con frecuencia medio de conocimiento particularmente importantes, conocimientos que han sido colocados por Dios en las plantas y que deben ser descubiertos por los hombres (SLATER, 2010: 29).

Estas alusiones a la vegetación como una especie de texto en el que Dios ha dejado escritos los secretos más profundos de la creación no son más que una reminiscencia de una idea proveniente de la doctrina patrística y que contó con un importante protagonismo en el pensamiento medieval gracias a las reformulaciones de Alano de Lille y Hugo de San Víctor: el *liber naturae*. Según expone JORGE SEIBOLD

---

<sup>17</sup> Para la figura de José Eusebio Nieremberg y su importancia para los estudios de historia natural en España, *cfr.* MARCAIDA LÓPEZ (2011).

(1984: 64), San Agustín proponía la conjunción de dos caminos complementarios, el libro de la escritura (*liber scripturae*) y el libro de la naturaleza (*liber naturae*), para acceder a Dios; en el caso de la vía natural y racional, esta posibilidad se sustentaba en “el parentesco ontológico entre Dios y sus criaturas” (SEIBOLD, 1984: 61).

Esta concepción de la teología natural, que proponía la exégesis de la naturaleza desde la razón como vía para una mejor comprensión de Dios, resulta problemática para una mirada ecológica de la vegetación en la literatura renacentista, ya que desde los primeros estudios ecocríticos se cuestionó cómo la llegada del cristianismo rompió con la filosofía animista que predominaba entre los autores clásicos, lo cual permitió una concepción utilitarista y de explotación, basada en la concepción de las *scala naturae*, que el humanismo heredó del pensamiento medieval y posteriormente reconfiguró para colocar al hombre en la esfera superior a fin de justificar su predominio<sup>18</sup>:

In the medieval period animism as a coherent system broke down in our culture, for a variety of reasons. Not the least of these was the introduction of two powerful institutional technologies: literacy and Christian exegesis (...) Christianity, in absolute contrast to ancient paganism (...) not only established a dualism of man and nature but also insisted that it is God's will that man exploit nature for his proper ends (MANES, 1996: 10).

Más allá de las obvias contradicciones ideológicas entre una parte de la escuela ecocrítica<sup>19</sup> y el pensamiento humanista, la especial valoración de que el estudio de la flora gozaba entre los *studia humanitatis*, debido a su contenido simbólico y divino, implicó que no sólo los tratadistas y los médicos se dedicaran a él, sino que, por el contrario, múltiples disciplinas trabajaran conjunta y simultáneamente sobre el mismo objeto. La mentalidad humanista no concebía la posibilidad de lograr resultados profundos si la investigación estaba focalizada desde una sola perspectiva, por lo que la labor interdisciplinaria resultó indispensable para poder desentrañar el conocimiento que los autores clásicos habían legado en sus tratados:

---

<sup>18</sup> “When the renaissance inherited the *scala naturae*, however, a new configuration of thought that would eventually be called humanism converted it from a symbol of human restraint in the face of a perfect order to an emblem of human superiority over the natural world” (MANES, 1996: 20).

<sup>19</sup> BARELLA VIGAL (2010: 196) les reprocha a PAREDES y MCLEAN, justamente, el hecho de que para estos dos autores resulte imposible la interpretación ecológica del discurso literario fuera de una “cosmovisión indígena ni fuera de un posicionamiento político que no pueda ser definido claramente de izquierdas”.

El estudio de las plantas se caracterizaba por ser una actividad interpretativa, por lo que existían importantes coincidencias entre el arte, la literatura y la ciencia: la representación de las plantas en una disciplina no podía ser entendida en su totalidad si se hacía de forma aislada de las otras (SLATER, 2010: 27).

En efecto, en años recientes, la presencia de plantas y flores en la literatura y entre las diversas artes de la España áurea parece estar convirtiéndose en una cuestión de creciente interés<sup>20</sup>, para cuyo estudio resulta fundamental el diálogo entre la ciencia, en nuestro caso la botánica, y otras formas artísticas, como por ejemplo la pintura. Así lo demuestran los recientes estudios de EDUARDO BARBA GÓMEZ (2020) dedicados a las especies vegetales en la historia de la pintura europea, especialmente entre artistas españoles del siglo XVI.

De manera similar, una de las premisas centrales de la presente investigación consiste en demostrar la importancia de realizar el análisis literario de las referencias vegetales presentes en *La Galatea* a partir de un diálogo interdisciplinario con aquellos conceptos que la botánica, la medicina y la historia natural puedan aportar para enriquecer y profundizar nuestro análisis textual.

## **2. La flora como elemento configurador del espacio bucólico**

Junto con los conceptos ya esbozados respecto de la importante posición que el estudio de las plantas ocupó en la literatura científica del siglo XVI, resulta necesario abordar, a continuación, esta misma problemática desde la perspectiva de la historia literaria. En tanto que *La Galatea* no constituye más que uno de los tantos frutos de la novela pastoril española, es indispensable que el presente análisis se extienda más allá de la narrativa idealista del siglo XVI, y contemple tanto los inicios como la evolución de la literatura bucólica occidental.

---

<sup>20</sup> En el mes de septiembre de 2021 se celebró en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla el congreso “*Eppur si muove*: la ciencia en la literatura española (siglos XVI–XIX)”. La convocatoria a este congreso justificaba la pertinencia y actualidad de la problemática en estos términos: “...se establece la interacción más evidente entre dos disciplinas tradicionalmente separadas: la ciencia y la literatura, entre las que existe una comunicación más estrecha de la que, *a priori*, cabría pensar. Con este Congreso Internacional pretendemos poner de manifiesto la presencia y la repercusión que los distintos descubrimientos, teorías y métodos científicos tuvieron en la Literatura Española entre los siglos XVI y XIX”.

El célebre crítico Ernst CURTIUS sintetiza los rasgos básicos y fundamentales que han caracterizado a cualquier paisaje bucólico, desde la literatura homérica, en tres elementos: “el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el sople de brisa” (2017: 280).

De esta forma, a la omnipresencia de un elemento acuático se le complementa la presencia de vegetación, que, en efecto, cumple la función primordial, aunque no exclusiva, de brindar reparo y frescura.

Independientemente de las notorias y reiterativas técnicas retóricas señaladas por el crítico alemán en las descripciones clásicas y medievales de los escenarios bucólicos, resulta innegable el hecho de que los autores del Renacimiento español heredaron una importante tradición estilística que les ofrecía múltiples recursos y tropos para el diseño de paisajes naturales, incluso en obras literarias ajenas al corpus pastoril<sup>21</sup>.

Se explica, así, que, en la evolución del género bucólico entre las distintas literaturas modernas europeas, los espacios idílicos propuestos por cada autor compartan innegables similitudes; lo que, por otro lado, no implica necesariamente que el arquetipo de *locus amoenus* no encuentre plasmaciones originales y enriquecidas por la imaginación de determinado artista.

En este acercamiento crítico a la presencia de árboles y plantas en los escenarios naturales de *La Galatea* importa tomar en consideración cómo este aspecto textual ya se encontraba presente entre los iniciadores de la corriente bucólica, y cómo posteriormente fue evolucionando en España con la aparición de la égloga garcilasiana y luego con la novela pastoril áurea.

En este sentido, resulta insoslayable la figura del poeta latino Virgilio, quien con su obra *Bucolica* elevó a una categoría universal la temática de la poesía pastoril, con lo

---

<sup>21</sup> Tal como CURTIUS señala, la presencia de significativas descripciones retóricas de la naturaleza idílica era habitual en los orígenes mismos del género épico con los poemas homéricos, de los que CURTIUS cita varios fragmentos. Por otro lado, AVALLE-ARCE ha demostrado que los orígenes de la novela pastoril, tal como floreció en el siglo XVI, se remontan a las novelas de caballerías, en las que solían intercalarse breves tramas pastoriles, que con el tiempo fueron complejizándose y extendiéndose, hasta convertirse en un género narrativo independiente (1974: 76). Sobre esta misma cuestión señala Paola Encarnación SANDOVAL: “la introducción de materia pastoril [en el *Amadís de Grecia*] es una señal contundente de que la prosa de ficción áurea se diversificaría con personajes, espacios y estrategias narrativas distintos del código caballeresco, y que en su origen, y para aprender a andar su propio camino, se insertan en géneros que ya tenían un lugar consolidado dentro de los gustos de los lectores” (2013: 380).

que sentó las bases del género y se convirtió en el autor de referencia para los poetas y prosistas que se insertaron en la misma corriente literaria. Las composiciones eglógicas de Virgilio, tan admiradas, traducidas e imitadas durante el Renacimiento constituyen, en consecuencia, un punto de partida obligado en el análisis de las presencias vegetales en el espacio bucólico<sup>22</sup>.

Debido a la heterogeneidad de subgéneros que hacen a la literatura pastoril, resulta indispensable distinguir un factor esencial que diferencia a las obras líricas de las narrativas. En tanto que la égloga usualmente requiere de un marco narrativo que dé comienzo y un cierre al canto lírico de los pastores, este tipo de composiciones poéticas comparte con la novela pastoril la necesidad de definir, por lo menos, una dimensión espacial que funcione como delimitación geográfica. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, por su relativa brevedad y escasez de trama, los poemas bucólicos sólo requieren de referencias espaciales mínimas<sup>23</sup> para que resulten verosímiles, mientras que la complejidad de acción de la novela pastoril exige la descripción de múltiples escenarios.

Alonso LÓPEZ PINCIANO aborda en su célebre *Philosophía Antigua Poética*<sup>24</sup> la coexistencia de descripciones narrativas y del canto dramático en la égloga (“modo enarrativo” y “modo activo”, en la terminología del PINCIANO) en los siguientes términos:

los poemas, unos son regulares y puestos siempre debajo de un mismo modo de escritura, como antes habemos dicho de la dithirámbica y descripciones, que están debajo del enarrativo; y como los diálogos, cómicas y tragedias, que están debajo del activo (...) Otros hay irregulares y extravagantes, los cuales, agora están debajo deste modo, agora de aquél; tales son los líricos, de los cuales más están debajo del enarrativo, a do todo lo habla el poeta (...) De los pastorales digo lo mismo, que una vez se hallan enarrativos (...) otras en activo” (IV, 157-158).

---

<sup>22</sup> Para un estudio pormenorizado acerca de la notoria influencia que la obra pastoril de Virgilio ejerció entre los autores bucólicos del siglo XVI en España –con un reconocimiento mucho mayor del que contó, por ejemplo, Teócrito a través de sus *Idilios*– consúltese el ya clásico libro de Marcial José BAYO (1959).

<sup>23</sup> Para el caso de las tres églogas garcilasianas, Jesús GÓMEZ argumenta: “El narrador garcilasiano actúa como presentador de las églogas I y III, al mismo tiempo que describe el marco espacio-temporal en el que cantan los pastores y ordena el turno de sus intervenciones (...) De la égloga II, escrita en estilo directo o dramático, la figura del narrador ha desaparecido por completo” (1993: 172).

<sup>24</sup> Se cita el tratado del PINCIANO de acuerdo con la edición de José Rico Verdú (1998).

Pero estas diferencias no significan que las descripciones y las referencias espaciales presentes en las églogas resulten escasas o insuficientes para recrear un paisaje idílico. Por el contrario, la amplísima gama de especies vegetales mencionadas por Virgilio en sus diez composiciones denota el importante rol desempeñado por aquéllas en la definición del escenario idealizado. Basta recordar los versos iniciales de la égloga I<sup>25</sup>, en los que el pastor Tí tiro es presentado recostado bajo una amplia haya: “Tytire, tu patulae recubans sub termine fagi/ Siluestrem tenui musam meditaris auena,/ Nos patriae fines et dulcia linquimus arua/ Nos patriam fugimus; tu, Tytire, lentus in umbra/ Formosam resonare doces Amaryllida siluas” (vv. 1–5)<sup>26</sup>.

Virgilio nos presenta en sus diez composiciones bucólicas un “paisaje de ficción” muy alejado de la Mantua del siglo I a.C., y en el que el poeta “agrega (...) una constante presencia de selvas y bosques” (INGBERG, 2004: 21). Agreguemos, a modo ilustrativo, los versos con que se abre la égloga V, en los que se puede corroborar fácilmente lo anteriormente expuesto:

**“Menalcas**

Cur non, Mopse, boni quoniam conuenimus ambo  
tu calamos inflare leuis, ego dicere uersus,  
hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?

**Mopsus**

Tu maior; tibi me est aequom parere, Menalca,  
siue sub incertas Zephyris motantibus umbras,  
siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum  
siluestris raris sparsit labrusca racemis” (vv. 1-7).

Así, el poeta latino transmitió a los autores posteriores la imagen de un paisaje bucólico fuertemente idealizado, en el que una ingente variedad de especies arbóreas y florales aparecen constantemente referidas como un pilar fundamental de la belleza y riqueza del escenario natural. En efecto, las múltiples menciones de árboles florecidos y

---

<sup>25</sup> Lejos de tratarse de una mención aislada, los siguientes versos de esta misma composición también presentan múltiples alusiones vegetales, que permiten al poeta desplegar una gran variedad de especies como avellanos: “hic inter densas *corylos* modo namque gemellos” (v. 14); robles: “de caelo tactas memini praedicere *quercus*” (v. 17); cipreses: “quantum lenta solent inter uiburna *cupressi*” (v. 25); setos: “quamuis multa meis exiret uictima *saepitis*” (v. 33); sauces: “hinc tibi, quae semper, uicino ab limite *saepes*”, (v. 53); olmos: “nec gemere aera cessabit turtur ab *ulmo*” (v. 58); y perales: “insere nunc, Meliboeae, *piros*, pone ordine uitis” (v. 73). Los destacados nos pertenecen.

<sup>26</sup> Todas las citas correspondientes a las églogas de Virgilio pertenecen a la edición bilingüe de las *Bucolicas* realizada por Pablo Ingberg (2004).

bosques tupidos no sólo intentan brindar la imagen de una naturaleza de hermosura extrema, sino que además resaltan la idea de fertilidad y de *locus amoenus* autosuficiente, capaz de abastecer a los pastores con sus frutos.

De allí que consideramos que no debe entenderse el extenso vocabulario vegetal presente en las descripciones bucólicas como un mero recurso retórico y ornamental, sino que éste busca consolidar la imagen de un espacio pastoril complejo y variado, síntesis arquetípica de belleza y fecundidad.

Estos dos ideales, que transforman a la naturaleza campestre en un orden natural perfecto, resultaron de enorme atractivo para aquellos autores que absorbieron el mundo pastoril de la égloga y lo insertaron en la forma narrativa de la novela. No debe considerarse fortuito el hecho de que la *Arcadia* (1504) de Sannazaro, primera plasmación moderna de la novela pastoril, asimile y presente todo ese mundo natural virgiliano con gran exuberancia de detalles, entre los que la variedad de la flora ocupa un lugar esencial<sup>27</sup>:

En la cumbre del Partenio, no humilde monte de la pastoril Arcadia, yace un delicioso llano [...] Donde, si no me engaño, *hay de doce a quince árboles* de una belleza tan extraña y desmedida, que cualquiera que los viese, juzgaría que la maestra natura se hubiese esmerado allí en formarlos, con sumo deleite (...) Allí, sin nudo alguno, se puede ver el *derechísimo abeto*, nacido para resistir los peligros del mar; y la *robusta encina*, de ramas más abiertas; y el *alto fresno* y el *delicioso plátano* allí se despliegan con sus sombras, ocupando una buena parte del bello y abundante prado. Y allí, con una fronda más limitada, se encuentra el árbol de cuyas hojas Hércules solía coronarse (...) y en uno de los lados el *nudoso castaño* se discierne, y el *frondoso boj*, y con puntiagudas hojas el *excelso pino* cargado de durísimos frutos; en el otro, la *umbría haya*, el *incorruptible tilo*, y el *frágil tamarisco*, junto con la *oriental palma* (...) Pero entre todos, en el centro, junto a una clara fuente, se levanta hacia el cielo el *enhiesto ciprés* (I, 63; los destacados nos pertenecen).

Este fragmento descriptivo del prado con que se abre la Prosa Primera de la novela sannazariana constituye un excelente ejemplo de la importancia con que los árboles contaban en la configuración de un espacio pastoril idílico, en tanto que, tal como el párrafo citado demuestra, la belleza del llano se encuentra sustentada no sólo en el verdor de la hierba, sino fundamentalmente en la riqueza vegetal. Asimismo, y en

---

<sup>27</sup> Citamos el texto de la *Arcadia* en su traducción castellana realizada por Francesco Tateo (1993).

concordancia con el gusto virgiliano por la variedad de especies, el narrador no omite mencionar y detallar cada una de las especies arbóreas presentes en el lugar, lo que deriva, desde el punto de vista retórico, en una extensa enumeración de nombres, acompañados por epítetos y observaciones que ayudan, indudablemente, a delinear un paisaje pletórico de plantas, y cuya fecundidad intenta sugerir la idea de que cualquier especie podría ser encontrada en la Arcadia.

Más que elocuente resulta el hecho de que, así como la presentación del espacio idílico en que ha de transcurrir la trama narrativa se detiene en la presentación individual de las diversas especies allí presentes, el prólogo de la novela se inicie con una imagen retórica en la que los árboles y demás especies vegetales son los primeros elementos aludidos por el autor: “Los altos y espaciosos árboles, creados por natura en los hórridos montes, suelen, a menudo, agradar más a quien los mira que las cultivadas plantas, expurgadas por doctas manos en los adornados jardines” (Proemio, 57).

No debe olvidarse el notable reconocimiento de que gozó la *Arcadia* de Sannazaro en la literatura española renacentista, a la que la novela influyó, de acuerdo con la propuesta de Francesco TATEO, mediante tres vías diferentes:

Su penetración en España, bastante precoz, se llevará a cabo en tres frentes: el de la imitación, que correspondía a un fenómeno en curso también en la literatura italiana, el de la traducción y el de la reflexión sobre el nivel estilístico y sobre la misma identidad de la poesía pastoril (1993: 38).

Con la aparición de las églogas garcilasianas y la *Diana* de Montemayor, no resulta difícil imaginar cómo las distintas imágenes de un *locus amonus* de belleza sin parangón y sumamente fértil dejaron sus marcas en los autores áureos, entre ellos, Cervantes. En su búsqueda de trasladar el paisaje arcádico hacia un sitio idílico “españolizado”, los novelistas del Renacimiento contaron con la oportunidad de reconstruir la visión que la tradición bucólica clásica les había legado. A pesar de los desplazamientos geográficos y los rasgos originales que cada autor haya podido aportar a la imagen reconfigurada del paraje ameno, las constantes reelaboraciones que sufrió el arquetipo de paisaje ideal a lo largo del siglo XVI español llegaron a extenderse,

incluso, a obras exegéticas o de comentario literario como las *Anotaciones*<sup>28</sup> de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso. Efectivamente, al intentar explicar los mitos existentes en torno del nacimiento de la poesía bucólica, el célebre poeta sevillano también se preocupó por ofrecer su propia visión de cómo se creía que estaría configurado ese sitio idílico:

Ai en Sicilia unos montes llamados Aerios (los quales se apellidan os Montisoros) á quien la naturaleza del lugar tiene siempre deleitosos y fértiles; en ellos ai fuentes con espesos árboles i las aguas d'ellas dulcísimas más que todas, i las enzinas con fruto más grueso que el que dan en otra alguna parte i todos están llenos de plantas domésticas i de infinitas vides i nace en ellos la fruta en grandísima abundancia. Finalmente, son tan frutíferos estos montes, que uvo tiempo en que dieron de comer copiosamente i sustentaron el ejército Cartaginés opreso de el hambre (s/f, 114-115).

Independientemente de las fuentes literarias utilizadas por Herrera para recrear la trágica historia de Dafnis y la ninfa –que habría marcado el origen mítico de la poesía bucólica–, lo que en definitiva resulta significativo del fragmento citado es el hecho de que la descripción condensa, prácticamente, todos los elementos obligados que la tradición pastoril había fijado para la elaboración de un escenario idílico. La mención de ciertos rasgos específicos como la inmutabilidad de la naturaleza idealizada –“siempre deleitosos y fértiles”–, la presencia conjunta de agua y vegetación, la extrema fertilidad del sitio –hiperbolicada mediante la anécdota del ejército–, las referencias a diferentes especies –encinas, vides– y el grado sumo con que las propiedades del paisaje aparecen descritas –“dulcísimas más que todas”– convierten a esta imagen ofrecida por Herrera en una síntesis perfecta de los pilares sobre los que debía sustentarse toda recreación del *locus amoenus*. Así, desde un discurso crítico que buscaba comentar literariamente la lírica garcilasiana, Herrera logra en ese pasaje de sus *Anotaciones* recuperar y fijar todas las influencias que el Renacimiento español recibió con respecto a las cualidades inherentes a un paisaje natural ideal.

### 3. Apuntes para un “humanismo verde”

---

<sup>28</sup> Todas las citas de esta obra pertenecen a la edición de la Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, París / Buenos Aires, s/f.

Debido a las escasas reflexiones críticas<sup>29</sup> en torno a la idiosincrasia del escenario bucólico en la literatura pastoril, la importancia de las plantas como pilar y elemento configurador del paisaje constituye una problemática de poética espacial aún poco explorada. De allí que el objetivo principal de este apartado radicara en ofrecer un breve panorama acerca del lugar que el estudio de las plantas ocupaba en la literatura científica del siglo XVI, las múltiples áreas desde las que la flora solía ser analizada (medicina, farmacia y agricultura), las destacadas figuras del humanismo español que se dedicaron a ella –desde Nebrija hasta Nieremberg–, y su problemática pero creciente consolidación como una disciplina independiente dentro de la historia natural. Todas estas circunstancias que definieron la compleja realidad de los estudios botánicos durante el Renacimiento ayudan, indudablemente, a revelar el profundo interés de los máximos representantes de los *studia humanitatis* por el orden vegetal. En efecto, a pesar de la precariedad y falta de sustento metodológico, la influencia del *De Materia medica* de Dioscórides, junto con las novedades naturales que comenzaron a llegar desde el Nuevo Mundo, inspiraron a humanistas incansables como Andrés Laguna y Antonio de Nebrija a tratar de perpetuar y profundizar el saber que la cultura clásica les había legado.

Asimismo, el acercamiento diacrónico a los autores fundantes y más importantes en la historia del género (de Virgilio a Garcilaso) posibilitó demostrar la importancia retórica y simbólica de las referencias arbóreas en el marco narrativo de las églogas, y a partir de la *Arcadia* sannazariana, en las descripciones de los escenarios naturales de la novela pastoril.

Ciertamente, la mención de distintas especies arbóreas y florales en la descripción de los escenarios se encuentra lejos de constituir un mero ornato retórico. Por el contrario, la proliferación de abundantes especies vegetales en las églogas virgilianas inauguró una creciente tendencia a otorgarles a las plantas un rol cada vez más preponderante. Más allá de la evidente función estética de embellecer el paisaje mediante el color y el aroma, se ha intentado demostrar que la primacía de los árboles en el *locus amoenus* radica, asimismo, en el hecho de que sugieren la imagen de una

---

<sup>29</sup> A los ya mencionados aportes clásicos de CURTIUS, AVALLE-ARCE y GREEN, importa adicionar, asimismo, los estudios parciales de Christian ANDRÈS (1996), John T. CULL (2003) y Frederick de ARMAS (2004).

naturaleza abundante y autosuficiente que ofrece sus frutos al hombre para su bienestar, al mismo tiempo que le brinda sombra y frescor para amortiguar el calor.

Por todo lo expuesto anteriormente, no resulta difícil imaginar los motivos por los que las plantas contaron siempre con un estatus superior en el orden de la vida, tal como ocurría en la mentalidad renacentista, que llegó, incluso, a valorarlas como una vía privilegiada de conocimiento de los secretos divinos.

Aplicar todos estos conceptos al universo ficcional presentado por Cervantes en *La Galatea* y revelar los aportes del autor a la cuestión de la simbología de la flora constituirán los principales puntos de análisis de los apartados siguientes. Por otra parte, consideramos pertinente señalar que, si bien la presente investigación se centra en la novela pastoril cervantina, nuevas contribuciones al estudio de las presencias vegetales en el discurso bucólico desde las “humanidades verdes” podrían ofrecer una nueva perspectiva de análisis de la literatura bucólica áurea.

## **Capítulo II: La construcción cervantina del paisaje pastoril**

### **1. Naturaleza y espacio en la novela pastoril**

Adentrarse en la cuestión de los espacios naturales reflejados en *La Galatea* implica abordar *a priori*, aunque sea brevemente, una problemática relacionada con las particularidades ideológicas del género pastoril, como lo es la cuestión de la naturaleza. Indagar en lo que este concepto significaba para la mentalidad del hombre renacentista nos conducirá directamente a analizar esta misma problemática en la figura de Cervantes, ya sea para establecer similitudes entre su pensamiento y el de su época, o bien, para marcar las singularidades de la visión que el autor tenía del orden natural.

Las novelas pastoriles españolas del siglo XVI otorgaron a la naturaleza el rol preeminente de funcionar como marco espacial exclusivo de la trama, lo cual significó una nueva perspectiva acerca de los modos en que la realidad aparecía reflejada en el discurso literario. Resulta innegable que el surgimiento de obras bucólicas como *La Diana* significó el planteo de una nueva ideología, con determinados rasgos conflictivos para las bases filosóficas del pensamiento del siglo XVI. El discurso artístico pastoril insertó en España, mediante las diversas plasmaciones literarias, un conjunto de ideas provenientes de autores clásicos —especialmente, Virgilio y Teócrito— que no terminaban de comulgar con el pensamiento cristiano tradicional. De allí la importancia de establecer un breve panorama acerca de la concepción que el pensamiento humanista tenía del orden natural, lo que posibilitará, por contraste, demostrar los aspectos más radicales de la visión artística sobre la naturaleza.

Uno de los aportes más claros y precisos sobre la problemática de la naturaleza en el pensamiento renacentista español es el realizado por Otis GREEN en su extensa obra dedicada a la evolución de las ideas en la literatura castellana<sup>30</sup>. En el apartado dedicado a esta problemática, el autor propone, en oposición a la creencia en una corriente filosófica pagana y naturalista —con ciertos elementos distintivos que podrían encontrarse en el corpus pastoril—, una visión coherente y tradicionalista del pensamiento español. Con base en fragmentos de obras literarias y científicas medievales, GREEN aúna el orden divino con el natural a partir de la concepción de la

---

<sup>30</sup> Otis GREEN (1969: 89).

naturaleza como un orden creado, y que, al mismo tiempo, actuaba en respuesta a la voluntad de Dios. Así, se pone en evidencia el doble rol que el pensamiento español, ya desde la Edad Media, adjudicaba a la natura: el de funcionar como muestra de la creación divina (*Natura naturata*); y un papel activo, en el que la naturaleza activa su capacidad de actuar (*Natura naturans*). Esta doble visión tradicional de la naturaleza<sup>31</sup>, con una faceta activa y otra pasiva, ya se encontraba afianzada en la filosofía del imaginario castellano cuando Montemayor y sus imitadores emprendieron el proceso de resurgimiento de la literatura bucólica.

Desde esta perspectiva, resulta posible explicar la visión demiúrgica que el género pastoril presenta de la naturaleza sin la necesidad de adoptar una postura naturalista o pagana, pues queda demostrado, a partir de los señalamientos de GREEN, que los poderes de la naturaleza no implican una independencia radical del orden natural respecto del divino; sino, por el contrario, la demostración de la influencia del segundo sobre el primero.

Observar cómo la concepción filosófica con que el Renacimiento contaba sobre la naturaleza influyó en la ideología de las obras literarias pastoriles, y, especialmente, en su visión de los espacios naturales, resultará esencial para comprender cabalmente la propuesta por Cervantes en el escenario de *La Galatea*.

AVALLE-ARCE retoma, en términos muy similares, las ideas de GREEN para explicar el nuevo rol que el Renacimiento adjudicó a la naturaleza:

De todas estas épocas, es el Renacimiento la que con mayor fervor canta las glorias del poder efectivo y actuante de la Naturaleza, con mayúscula, ya que su culto la ha elevado al rango de divinidad o semi-dios, por lo menos (1974: 80).

El elevado estatus que ocupa la naturaleza en el imaginario humanista exige, en un abordaje crítico de una obra pastoril como la ópera prima cervantina, no sólo otorgarle el rol fundamental que dicho orden cumple en la novela, sino además realizar

---

<sup>31</sup> Francisco GARROTE PÉREZ explica este binomio en los siguientes términos: “La naturaleza, en cuanto principio dinámico y dependiente de Dios, hace realidad todo aquello que contiene en su seno. Se convierte de este modo en creadora y árbitro de todas las naturalezas particulares” (1979: 29). Y poco más adelante: “Cervantes también recurre a la naturaleza como estado, ese ser gigantesco que ha salido de las manos de Dios y de su mayordomo” (1979: 36). En efecto, Américo CASTRO destaca la visión cervantina de la naturaleza como “mayordomo de Dios” y la recurrencia de esta imagen a lo largo de toda su obra (1925: 156).

todos los señalamientos pertinentes para arribar a una imagen minuciosa de la naturaleza tal como aparece planteada por Cervantes en nuestra obra, señalando las correspondencias y diferencias ideológicas respecto del pensamiento natural humanista y las ideas que el autor recibió de los autores que lo precedieron en el género.

Sin embargo, de acuerdo con el fragmento citado en la Introducción de nuestra investigación, para el crítico argentino los estudios sobre la poética espacial en el género bucólico sólo lograrían poner en evidencia un modelo de escenario esencializado que se repetiría, aun admitiendo la posibilidad de innovaciones menores, a lo largo del corpus de novelas pastoriles que España dio entre el siglo XVI y comienzos del XVII. Asimismo, los intentos de la crítica por descubrir nuevos rasgos geográficos o espacios naturales originales resultarían poco fructíferos, ya que, de acuerdo con la postura de AVALLE-ARCE, los escenarios de dichas obras sólo aparecerían ligeramente pincelados, escasamente descriptos, sin posibilidad de ofrecer complejidad paisajística.

A pesar de los avances como consecuencia de los estudios cada vez más detenidos en la cuestión del espacio pastoril, resulta llamativo señalar que, si bien ya no en términos tan simplistas como los de AVALLE-ARCE, algunos editores y estudiosos actuales de las novelas pastoriles españolas continúan abordando la cuestión de la configuración del espacio bucólico como una característica que no reviste mayor interés. Si bien resulta factible encontrar marcos espaciales singulares entre dichas obras, y que funcionan como elementos excepcionales, predominan, por el contrario, “montes, valles, fuentes, veneros, arroyos, arboledas que surgen conforme a las necesidades que impone la narración, para configurar un escenario adecuado a los sucesos que se narran” (MARTÍNEZ SAN JUAN, 1999: 213).

Pero ahondar con mayor detenimiento en esos elementos constitutivos típicos del *locus amoenus*, supuestamente reiterativos y trabajados no más que en sus rasgos básicos, permitirá plantear que Cervantes, tal como ha sido demostrado en el apartado anterior, no deja ningún rasgo de su obra –aun los correspondientes al marco espacial– librado, simplemente, a las necesidades de la trama. La existencia de una premeditada concepción del espacio pastoril implica para el autor la posibilidad de trabajar con los elementos naturales presentes en los distintos ámbitos, y otorgarles funciones y significados inusitados dentro de la tradición del género.

De allí que, frente a esta perspectiva crítica de creer que tanto los espacios naturales como sus elementos constitutivos no constituyen rasgos narrativos merecedores de un estudio minucioso, resulta pertinente revisitar esta problemática desde la perspectiva de la ecocrítica, con el fin de proponer una nueva definición del espacio arcádico, liberada de los prejuicios y las incomprensiones que parecieran haber predominado en gran parte de los estudios hispánicos dedicados a esta cuestión.

## 2. Las riberas del río como eje del *locus amoenus*

En tanto que Cervantes intenta, con la publicación de *La Galatea*, insertarse en un género preexistente, resulta necesario establecer *a priori* que los ambientes naturales presentes en esta novela representan una constante tensión entre la originalidad de la fantasía cervantina y la búsqueda de mantener aquellos rasgos que eran inherentes a esta corriente pastoril. Así, no debe sorprender el hecho de que un importante número de las referencias espaciales presentes en la obra cervantina no signifiquen más que una reelaboración de los escenarios que tanto Jorge de Montemayor como sus continuadores ya habían ideado y utilizado en sus novelas. Sin embargo, este rasgo tradicionalista de *La Galatea* no implica que su autor no se haya interesado en ofrecer una nueva visión propia del espacio idílico, tal como se señalará más adelante al analizar determinados sitios novedosos, frutos indiscutibles de la imaginación de Cervantes.

En consonancia con las elecciones realizadas por autores bucólicos previos, Cervantes inicia su obra con la referencia explícita a las riberas de un río –en esta obra, el Tajo–, para señalar el ámbito geográfico al que los personajes pertenecen:

Por los infinitos y ricos dones con que el cielo a Galatea avía adornado fue querida, y con entrañable ahínco amada, de *muchos pastores y ganaderos que por las riberas del Tajo su ganado apacentaban*; entre los cuales se atrevió a quererla el gallardo Elicio (I, 22; el destacado nos pertenece)<sup>32</sup>.

El hecho de que la primera alusión al escenario pastoril en *La Galatea* esté referido al espacio de las riberas responde a una típica convención del género pastoril, en el que la localización de los acontecimientos siempre parte de la mención de un río.

---

<sup>32</sup> El texto de *La Galatea* se cita siempre de acuerdo con el número de libro y de página, según la reciente edición crítica de Juan MONTERO (2014).

En efecto, aludir a las corrientes para la ubicación del *locus amoenus* no constituye, dentro del imaginario bucólico, un rasgo secundario, sino, por el contrario, una referencia obligada. Independientemente de la visión propia de cada autor, y su interés por la descripción del paisaje natural, la referencia a elementos acuáticos –ríos, fuentes, arroyos– constituye uno de los pilares fundamentales en la elaboración de un escenario bucólico. En la evolución de la narrativa pastoril pareciera mantenerse un principio básico, según el cual no hay *locus amoenus* posible sin agua. Así lo percibe María Rosa LOJO en relación con los ríos en las églogas garcilasianas: “En un entorno natural generalmente falseado por la visión emotiva de los pastores, las aguas son, en principio, el eje que atraviesa el mundo pastoril” (1985: 11).

A diferencia del resto de los elementos naturales frecuentes en las descripciones naturales, las riberas de un río constituyen el centro simbólico de cualquier *locus amoenus*, por lo que la alusión a ellas siempre trasciende el mero detalle paisajístico.

De este modo, el fragmento citado anteriormente revela, con su referencia inicial al Tajo, uno de los rasgos más tradicionales que Cervantes conservó al reelaborar en *La Galatea*: la imagen arquetípica de paisaje bucólico sustentado en la primacía de las aguas<sup>33</sup>, en torno de las cuales funciona la aldea pastoril:

El Tajo (personificado por Galatea) es el centro en torno al cual gira toda la obra, aunque ésta acarree lugares extendidos por toda la geografía (...) El río se convierte en el centro del mundo, pues hacia él se encaminan como lugar de peregrinación todos los personajes, vengan de donde vengan (EGIDO, 1985: 32).

Respecto de la importancia del elemento acuático en el espacio pastoril, se impone mencionar el singular pasaje del elogio del Tajo que canta el personaje de Timbrio durante la peregrinación hacia el Valle de los Cipreses (Sexto libro). Si, de acuerdo con las reglas del imaginario bucólico, Cervantes da comienzo a su novela pastoril con la mención explícita de las riberas del río, la obra no puede finalizar, tal como ya lo había hecho previamente Sannazaro en la Prosa XII de su *Arcadia*, sin una pieza retórica destinada a alabar los dones y excelencias del Tajo. Así, al pasar los

---

<sup>33</sup> El importante rol de las aguas en la visión de la naturaleza dio lugar, en el discurso crítico, a las “humanidades azules”, que se centran, precisamente, en el estudio de las alusiones literarias a ríos y mares. Para un abordaje de la prosa cervantina, especialmente del *Persiles*, desde la perspectiva de las humanidades azules, véase María Fernanda DE ABREU (2019).

pastores frente a las riberas, el éxtasis ante la belleza del paisaje –“no poca maravilla me causa, Elicio, la incomparable belleza destas frescas riberas” (VI, 404)– da lugar a este “catálogo de maravillas” (EGIDO, 1985: 68):

Sin duda puedes creer que la amenidad y frescura de las riberas deste río hace notoria y conocida ventaja a todas las que has nombrado, aunque entrase en ellas las del apartado Janto, y del conocido Anfriso, y el enamorado Alfeo (...) La tierra que lo abraza, vestida de mil verdes ornamentos, parece que hace fiesta y se alegra de poseer en sí un don tan raro y agradable, y el dorado río, como en cambio, en los abrazos della dulcemente extretejiéndose, forma como de industria mil entradas y salidas, que a cualquiera que las mira llenan el alma de placer maravilloso (VI, 344-345).

La comparación con otros ríos famosos, las referencias mitológicas y las impresiones emocionales constituyen los ingredientes retóricos esenciales que convierten estas palabras en una auténtica idealización laudatoria del paisaje bucólico de *La Galatea*.

Se comprueba, de esta forma, que, mediante la necesaria primacía de un río en el *locus*, Cervantes no sólo circunscribe la acción de la novela a un dominio natural específico, sino que, asimismo, transforma dicho ingrediente espacial en un objeto de belleza paradigmática, representación de la perfección suprema de la Naturaleza. Sólo desde esta noción puede entenderse la afirmación de EGIDO de que el personaje de Galatea –máxima expresión de la belleza femenina– personifique al Tajo.

Pero el río Tajo no resulta ser el único ejemplo de elementos acuáticos en la geografía pastoril de la novela. Por el contrario, la variedad paisajística del *locus* cervantino también contempla la existencia de otras formas de presencias acuáticas, evidentemente de menor fuerza simbólica en comparación con las riberas del río, pero funcionales a la ubicación espacial de determinados episodios de la obra. La mención directa de elementos relativos al agua resulta suficiente para brindar un marco espacial más o menos específico a un acontecimiento. Así ocurre, por ejemplo, en la escena –correspondiente al Primero libro– en la que aparece por primera vez el personaje de la pastora Teolinda, a orillas de un arroyo<sup>34</sup>:

---

<sup>34</sup> La escena a la orilla de un arroyo, con la que Teolinda se inserta en la trama de *La Galatea*, por un lado remite a los juegos de las ninfas garcilasianas de la égloga tercera. Pero al mismo tiempo, creemos que dicha escena preanuncia otra dentro del corpus cervantino: la aparición de Dorotea en el *Quijote*: “cuando

cuando por el arroyo abajo vieron al improviso venir una pastora (...) La cual llegándose al margen del arroyo, con atentos ojos se paró a mirar el agua que por él corría, y dejándose caer a la orilla dél como persona cansada, corvando una de sus hermosas manos, cogió en ella del agua clara, con la cual lavándose los húmidos ojos (I, 55-56).

De manera similar, la simple alusión a una fuente pareciera bastar para situar la ubicación de las pastoras: “Dijo Damón a Elicio que los siguiesen, mas no quiso, diciendo que por aquel camino que él quería seguir, *junto a una fuente que no lexos dél estaba*, solía estar muchas veces Galatea con algunas pastoras del lugar” (V, 313; el destacado nos pertenece).

Las múltiples alusiones a estos tipos de elementos, que tradicionalmente integran el paisaje del espacio bucólico, y orientadas a expresar un rasgo del paisaje que resulte suficiente para situar una escena o determinar el paradero de un personaje, no siempre responden al uso convencional que heredó como ya consolidado por la literatura pastoril previa. Cervantes propone en *La Galatea* un universo bucólico propio, en el que las convenciones formales del género coexisten con la originalidad y la fantasía creadora del novelista. En consecuencia, no debe resultar extraño que el autor presente, desde su reelaboración de la temática pastoril, escenarios y ámbitos nuevos, lo que ayuda a acentuar la singularidad del mundo que la obra sugiere.

En efecto, más allá de las alusiones generales a arroyos y fuentes, tales como las citadas en los fragmentos anteriores, aparecen, en reiteradas escenas de la novela, dos espacios peculiares configurados a partir del rol central de la presencia del agua en el paisaje: la Fuente de las Pizarras<sup>35</sup> y el Arroyo de las Palmas<sup>36</sup>. En ambos casos se trata, indudablemente, de escenarios originales, frutos de la inventiva cervantina, elaborados a partir de las características típicas de cualquier *locus amoenus*.

Respecto de cómo Cervantes utiliza la realidad geográfica del siglo XVI para elaborar estos nuevos ámbitos idílicos –es decir, cómo se efectúa el pasaje de la topografía a la topotesia (EGIDO, 1985)– importa señalar el rol fundamental que juega la

---

detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador (...) que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría (...) Acabóse de lavar los hermosos pies y luego, con un paño de tocar que sacó de debajo de la montera, se los limpió; y al querer quitársele, alzó el rostro, y tuvieron lugar los que mirándole estaban de ver una hermosura incomparable” (I, XXVIII, 278). Todas las citas del *Quijote* pertenecen a la edición de Clásicos Castalia, a cargo de Luis Andrés Murillo.

<sup>35</sup> Cfr. I, 52-53; I, 74; IV, 226; IV, 237; V, 334.

<sup>36</sup> Cfr. I, 52-53; I, 54; I, 74; VI, 412.

verosimilitud<sup>37</sup> en la presentación de dichos espacios, aun cuando se trate, como en estos dos ejemplos, de lugares con marcados rasgos paradisíacos.

### **3. La presencia humana en la Arcadia: la aldea como unidad del paisaje cultural**

La tradición bucólica heredada por los autores renacentistas contaba con una serie de convenciones ya afianzadas como rasgos esenciales del género pastoril. Las nuevas manifestaciones de esta corriente literaria durante el siglo XVI en España debieron mantener –más allá de ciertas novedades– las singularidades de dicha poética. Junto con la primacía de la exposición sentimental de un caso de amor, y la condición de pastor del personaje, la novela pastoril exigía la representación de una realidad particular: un paisaje natural idílico. La acción de la trama debe transcurrir, tal como señala EGIDO para el caso de *La Diana* de Montemayor, en un ambiente atravesado por factores como “la estación primaveral, la fuente de los alisos, la arboleda junto al río, la sombra de los mirtos, el prado y el arroyo, los hermosos valles y amenos bosquecillos” (1985: 59).

Con el necesario traslado del marco espacial, desde la mítica Arcadia hacia territorio español, los novelistas emprendieron un proceso de idealización del propio suelo para que resultara verosímil su identificación con el prototipo de *locus amoenus*.

En nuestro acercamiento crítico a la problemática de la idiosincrasia del espacio bucólico presentado por Cervantes en *La Galatea*, resulta indispensable tener en cuenta las distintas referencias del narrador a la dimensión espacial de la acción, ya que han de revelar, en su conjunto, la imagen definida del *locus* que el autor creó para sus pastores.

De las múltiples alusiones al escenario presentes en *La Galatea* se destaca, por la frecuencia con que aparece en el discurso cervantino, un término afín al ambiente pastoril: la aldea. En efecto, este concepto amplio, alusivo a una espacialidad extensa y compleja, aparece reiteradamente a lo largo de la obra, tanto en la voz del narrador como en la de los personajes en sus diálogos. Así, consideramos de gran utilidad plantear el análisis del espacio pastoril propuesto por Cervantes a partir del concepto de

---

<sup>37</sup> Se profundizará en la verosimilitud de estos escenarios al analizar la toponimia en el capítulo III de nuestra investigación.

aldea, al que el autor recurre cada vez que se desea hacer alusión al marco espacial en que transcurre la acción.

La ausencia de un vocablo que denotara un tipo de ámbito bucólico concreto es una de las causas por las que siempre ha resultado difícil definir el tipo de espacio que planteaban los autores españoles –a partir de Montemayor– para sus novelas pastoriles. De ello deriva que la crítica haya optado por emplear expresiones vagas y convencionales como “prado”, “valle” o “riberas” para definir el lugar en que transcurren obras pastoriles como la *La Diana* y sus continuaciones. Así, resulta innegable lo novedoso del hecho de que Cervantes aluda reiteradamente al escenario de *La Galatea* definiéndolo como aldea, con una visión del espacio bucólico que integra la cultura humana al paisaje natural. Mantener esta perspectiva conjunta que el autor propone de la naturaleza y el hombre resultará esencial para el análisis de la función de los espacios naturales, y en especial, de los ejemplares vegetales.

Sin embargo, emprender el estudio de la construcción cervantina del espacio bucólico en *La Galatea* a partir del término “aldea”, dada la notable frecuencia con que el autor emplea este vocablo a lo largo de la novela, conlleva indefectiblemente reconocer que fue Antonio de Guevara quien primero formuló en la literatura española del siglo XVI una detallada caracterización positiva de esta clase de espacio en su famoso tratado *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), al contraponer la idiosincrasia de la vida cotidiana en la aldea pastoril a los vicios y falsedades de la corte.

Tal como se mencionó anteriormente, a pesar de que el concepto de “aldea” como categoría de análisis del espacio natural en la novela española renacentista parece no haber sido tenido en cuenta por aquellos críticos que se han abocado al estudio de esta cuestión, recientemente el crítico Luis AVILÉS ha ofrecido una serie de definiciones acerca de la representación de la aldea en la ya mencionada obra de Guevara:

la representación de la aldea en Guevara debe entenderse como parte integral de su argumento, en el sentido de que se concibe como espacio alternativo de cierto relieve cotidiano que sirve para movilizar al sujeto hacia otro estado que definitivamente se debe entender como más positivo. Es el resultado de una voluntad de cambio a raíz de la investigación sobre quién uno es y cómo se debe vivir bien (2017: 94–95).

Tal como el crítico señala en el fragmento citado, en el tratado de Guevara la aldea aparece configurada, en tanto antítesis del espacio cortesano, como un sitio de escape, de evasión, propicio para que el sujeto se libere de las vanidades de la Corte y emprenda el camino de autoconocimiento y superación. Al respecto señala el propio Guevara en el Capítulo III de su obra<sup>38</sup>:

Es privilegio de aldea que no tengan allí los hombres mucha soledad ni enojosa importunidad, del cual privilegio no gozan los que andan en la corte y viven en los pueblos grandes, a do cada día les faltan los dineros y les sobran los cuidados (...) Es privilegio de aldea que allí sean los hombres más virtuosos y menos viciosos, lo cual no es así por cierto en la corte y en las grandes repúblicas, a do ay mil que os estorben el bien y cien mil que os inciten al mal (...) No sólo es buena el aldea por el bien que tiene, más aún por los males de que carece (Capítulo VII, 82).

Sin embargo, uno de los aportes más interesantes y originales que ofrece Guevara en su configuración del espacio de la aldea es la visión de un mundo independiente y ordenado, regido por sus propias reglas, pero al mismo tiempo capaz de presentar ciertos males que pueden llegar a representar un desafío para quien decide internarse en este nuevo tipo de realidad:

Otro aspecto importante del tema de la aldea es la mención de problemas endémicos a ese espacio que también requieren de ajustes en el sujeto que la ocupa (...) la aldea no es un espacio utópico en el sentido de que no es un locus ideal ni una ambientación que proponga resolver todos los problemas sociales. Es cierto que la aldea tiene problemas, pero lo que la hace diferente de la corte es que el número de sus inconvenientes es menor (AVILÉS, 2017: 94).

Dadas las características, de acuerdo con el análisis de AVILÉS, que definen la idiosincrasia de la aldea en la cosmovisión guevariana del espacio, resulta pertinente, a continuación, emprender el análisis del tratamiento que Cervantes le otorgó a esta misma categoría a lo largo de los seis libros de *La Galatea*.

La alusión a la aldea como el espacio de la vivienda de la pastora Galatea no se debe a un afán de emplear, simplemente, un término general que permita a Cervantes designar la variedad de lugares que integran el ambiente pastoril de su novela. La elección de dicho término se sustenta en la búsqueda de otorgar independencia y

---

<sup>38</sup> Citamos el texto de Guevara por la edición digital de Emilio Blanco. Recurso electrónico: <https://www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm> (último acceso: 18 de agosto de 2021).

particularidades al espacio en que los personajes centrales de la obra se desenvuelven. Lejos de homogeneizar la variedad paisajística que la naturaleza ofrece, el empleo del concepto “aldea”<sup>39</sup> delimita la amplitud territorial, restringida, asimismo, por la mención explícita de las riberas del Tajo.

Resulta evidente que Cervantes utiliza el término “aldea” para aunar la totalidad de espacios heterogéneos que caben dentro de esa limitación geográfica, pero sin olvidar las singularidades, tanto naturales como humanas, que definen al paisaje natural que el novelista intenta retratar. A su vez, se genera en los personajes un sentido de pertenencia a ese ámbito único y específico, que conduce a pastores como Elicio y Erastro a utilizar en sus diálogos la expresión “nuestra aldea”, con una clara voluntad de asimilarse a su universo particular, distinto de otros, incluso dentro del ambiente pastoril.

Si la trama central de *La Galatea* transcurre en un escenario tan concreto y definido como el descrito anteriormente, ello se debe a las necesidades artísticas de ofrecer un discurso verosímil, que delimite espacialmente la acción. Pero el hecho de que Cervantes se ciña exclusivamente al espacio de la aldea de la protagonista no invalida, de modo alguno, la existencia de otros sitios similares y cercanos.

La existencia de varias aldeas, con personajes de condición similar a los que presenta Cervantes en su obra, demuestra el recorte realizado por el autor al elaborar un marco para la acción de la novela, ciñéndose sólo a uno de los varios ambientes pastoriles que podría encontrarse en la geografía. El espacio pastoril aparece como una extensión amplia y diversa, y para lograr un efecto de verosimilitud y de unidad de acción, Cervantes recurre al término aldea para restringir el discurso a un espacio rico en paisajes naturales, pero que, al mismo tiempo, cuente con sus propios límites, conformando una unidad geográfica, permeable al contacto cultural con otras aldeas, e incluso, con sociedades pertenecientes al ámbito urbano. Así, cada nuevo pastor que

---

<sup>39</sup> En el siglo XVI, el término ya era empleado para aunar lo geográfico y lo humano, según la definición que ofrece COVARRUBIAS en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: “Aldea. Población pequeña en tierra de labranza (...) otros dicen ser nombre griego (...) porque crían el ganado y labra las tierras que crían el pan, legumbres y fruta” (2006: 100). En el mismo sentido lo expresa el *Diccionario de Autoridades*, que define el vocablo como “Lugar corto, que no tiene jurisdicción sobre sí, ni Privilegio de Villa, según las leyes de Castilla: y sus moradores son vecinos de alguna Villa, ò Ciudad, en cuyo distrito, término, y jurisdicción están”. Recurso electrónico: <http://web.frl.es/DA.html> (último acceso: 9 de septiembre de 2021).

arriba súbitamente a las tierras de Galatea es identificado, sin prestarse a dudas, como un personaje extranjero. Así ocurre, por ejemplo, con la llegada de la pastora Teolinda: “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 ellas” (I, 55).

La curiosidad que la aparición de esta “forastera pastora” despierta en Galatea y su amiga Florisa las incita a aproximarse hacia ella e interpelarla:

Así los cielos, hermosa pastora, se muestren favorables a lo que pedirles quisieres, y dellos alcances lo que desees, *que nos digas*, si no te es enojoso, *qué ventura o qué destino te ha traído por esta tierra, que según la plática que nosotras tenemos della, jamás por estas riberas te habemos visto* (I, 58; el destacado nos pertenece).

Mediante la inserción progresiva de estos distintos personajes secundarios se va revelando, al mismo tiempo, la presencia de aldeas vecinas. De este modo, se amplían los límites del espacio conocido por los pastores, lo que abre a lo largo de la obra un juego de oposiciones, en el que el *locus* de Galatea, sin perder su ubicación central en la novela, establece sus diferencias respecto de los restantes. Esta coexistencia de aldeas a orillas del Tajo deriva, para los pastores cervantinos, en oposiciones como lo interno/lo externo, que genera nuevas distinciones, asimismo, como lo conocido/lo ignoto.

Así como Teolinda constituye una pastora extranjera en territorio de Galatea, esta misma diferenciación respecto a la “aldea de origen” aparece explícitamente entre Teolinda y Artidoro: “Años se te harán, Artidoro, los días que en *nuestra aldea* estuvieres, pues debes de tener en la *tuya* cosas en que ocuparte que te deben de dar más gusto” (II, 79; los destacados son propios).

Particular interés reviste el episodio de la boda de Daranio y Silveria en el Tercero libro, pues esta celebración provoca la llegada de múltiples pastores desde las riberas del Tajo a la aldea de Galatea:

Entrados, pues, en el aldea y llegados adonde Daranio y Silveria estaban, la fiesta se comenzó tan alegre y regocijadamente, cuanto en las riberas de Tajo en muchos tiempos se había visto; que, por ser Daranio uno de los más ricos pastores de toda aquella comarca, y Silveria de las más hermosas pastoras de toda la ribera, acudieron a sus bodas toda o la más pastoría de aquellos contornos. Y así, se hizo una célebre junta de discretos pastores y hermosas pastoras (III, 170).

La referencia a una misma aldea como lugar de origen de varios pastores resulta útil incluso para emparentar a los personajes y agruparlos incluso a partir de puentes emocionales que los asemejan:

Eran todos amigos y de una misma aldea, y la pasión del uno el otro no la ignoraba; antes, en dolorosa competencia, muchas veces se habían juntado a encarecer cada cual la causa de su tormento, procurando cada uno mostrar, como mejor podía, que su dolor a cualquier otro se aventajaba (III, 170).

La vecindad que existe entre las múltiples aldeas presentes en el paisaje natural cervantino puede distanciar o aunar, y esto último genera una especie de conocimiento familiar entre los pastores, que Cervantes utiliza para introducir la incorporación de nuevos personajes a la trama gracias a su llegada a los dominios de Galatea, que funcionan como una suerte de epicentro de la acción. Así, Teolinda será la encargada de presentar ante el resto a Rosaura y Grisaldo, quienes resultan desconocidos para la mayoría de los pastores presentes: “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”, a lo cual luego añade: “el caballero que con ella está es Grisaldo, hijo mayor del rico Laurencio, que junto a esta vuestra aldea tiene otras dos suyas” (IV, 210-211).

La superación de los límites de la propia aldea no permite simplemente el contacto con ambientes afines a la realidad conocida por los pastores, pues el espacio definido y cerrado de la aldea pastoril también logra abrirse hacia otros lugares y nuevas experiencias, gracias a la llegada de diversos personajes secundarios, quienes, por diversos motivos, van confluyendo en los dominios de la protagonista. El espacio bucólico que el autor plantea para los conflictos centrales de la trama conforma un mundo mítico y autosuficiente, ajeno a las circunstancias históricas, aunque sin negar esas otras realidades, ya que los distintos relatos enmarcados presentes en la novela amplían el conocimiento que los pastores idealizados tienen del mundo, permitiendo el contacto –aunque indirecto– con otros modos de vida. Estos pastores de las riberas del Tajo se transforman en espectadores de problemáticas ajenas al orden pastoril, pero que les permiten contar con un conocimiento más cabal de la realidad. Así lo entiende, por ejemplo, AVALLE-ARCE:

En las historias intercaladas la geografía se actualiza y desmitifica con intensidad, en especial en la de Timbrio y Silerio, pero esto ocurre fuera del mundo pastoril, aunque sí lo afecta en forma indirecta, ya que ninguno de estos personajes se despoja de sus acumuladas experiencias vitales, y al contrario, las comparte con los pastores en el acto de la narración (1974: 244).

Queda así demostrado que, a pesar de su relativa independencia respecto de las circunstancias históricas, la aldea es un espacio que, sin perder su idiosincrasia o ver alterada su fisonomía, logra atraer hacia sí las múltiples experiencias humanas, aun las provenientes de ámbitos muy distintos del bucólico. El *locus amoenus* cervantino, núcleo de la realidad reflejada en la novela, constituye un polo de atracción hacia el que los más variados tipos literarios terminan siendo conducidos. Guiados por sus conflictos amorosos, ya sean cortesanos o urbanos, los distintos personajes secundarios confluyen en ese centro simbólico que es la aldea de la protagonista. Así, se van estableciendo conexiones entre el espacio pastoril y el mundo externo que permiten el intercambio de experiencias vitales, especialmente, mediante los relatos intercalados que complementan la trama central de la obra. Resulta importante señalar, sin embargo, que la capacidad del espacio pastoril para incorporar otros estilos de vida no se realiza, exclusivamente, mediante la exposición verbal que cada personaje realiza de su vida pasada. La aldea pastoril no sólo recibe el conocimiento indirecto gracias a los relatos, sino que, además, funciona como escenario para que los conflictos externos no resueltos hallen en ese nuevo ambiente su desenlace. Personajes como Teolinda y Silerio aportan, con su aparición repentina en la aldea, no sólo sus historias —que irán develándose progresivamente—, sino que también trasladan sus conflictos personales al escenario bucólico, en el que intentan encontrar el fin de sus pesares. De esta reforma, resulta evidente que el espacio pastoril, a pesar de su particular naturaleza, demuestra poseer una singular permeabilidad hacia otras realidades, y la capacidad de absorber la riqueza de nuevas experiencias humanas; pero también de posibilitar que seres ajenos a la vida bucólica arriben al *locus* en búsqueda de una respuesta. La aldea ofrece su amenidad para la exposición sentimental, y su amplitud para la vivencia directa de los conflictos, que resurgen en el intento de hallar su conclusión.

#### 4. La verde hierba de sangre teñida: violencia y muerte en el *locus cervantino*

La conjunción del mito con la historia, lograda en la novela pastoril a través de los relatos que se intercalan en la trama principal, posibilita el intercambio de experiencias y trayectorias vitales, en principio, antagónicas. Mediante la ya aludida incorporación de personajes provenientes de la realidad temporal al orden utópico los pastores entran en contacto con circunstancias nuevas y completamente ajenas a su vivir idílico, tal como sucede con la presencia de la violencia humana.

La aparición de hechos violentos en las tramas narrativas constituye en la novela pastoril un fenómeno asiduo que, de acuerdo con la postura de John CULL, la crítica parece haber ignorado fruto de los prejuicios y la visión errónea de la acción en el *locus bucólico*:

This erroneous conception of the Spanish bucolic romances champions the notion that little happens in the course of the vast expanses of these seemingly interminable narrations. In point of fact, overt acts of violence constitute the primary source of peripeteia in these works. Violence, in all its divergent manifestations, is practically endemic to the Spanish pastoral novel (1984: 63).

En un intento por explicar los motivos que conducen a actos de violencia en la pastoril española, CULL acude, por ejemplo, al concepto de “hechizo de amor” presente en varios de los novelistas para justificar el obrar violento de los personajes, ya que consideraba que el amor podía alterar la armonía interna del hombre y, así, conducirlo a múltiples formas de comportamientos extremistas<sup>40</sup>. En efecto, Cristina CASTILLO MARTÍNEZ señala:

En buena parte de los veinticinco títulos que componen el corpus genérico encontramos manifestaciones violentas; eso sí, expresadas de muy distinta manera y en muy diferente grado (...) violencia ejecutada sobre uno mismo, violencia ejercida sobre los demás y, por último, violencia reflejada en la propia apariencia de los personajes o en la presencia de animales feroces” (2010: 57).

Un episodio de *La Galatea* que habilita al estudio, desde la perspectiva de la configuración cervantina del paisaje bucólico, de la conducta violenta que deriva en una

---

<sup>40</sup> CASTILLO MARTÍNEZ (2010) identifica, entre las motivaciones más frecuentes para el suicidio en el *locus amoenus*, la muerte como vía de escape ante el dolor, el desengaño amoroso o la falta de correspondencia, y la noticia de la muerte de uno de los amantes.

muerte sangrienta es el del triángulo Lisandro-Leonida-Carino en el Primero libro de la novela.

El pasaje del orden mítico al histórico en esta secuencia se produce de manera imprevista con la irrupción del pastor homicida y Carino en el *locus* y la inmediata muerte de este último en manos de Lisandro con un puñal:

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

-Recibe, ¡oh mal lograda Leonida!, la vida deste traidor, que en venganza de tu muerte sacrifico.

Y esto fue con tanta presteza hecho que no tuvieron lugar Elicio y Erastro de estorbárselo, porque llegaron a tiempo que ya el herido pastor daba el último aliento (I, 32).

Así es como un conflicto de traiciones y asesinatos, cuyo origen se remonta, según luego relatará Lisandro, a un ambiente muy lejano de la aldea pastoril, interrumpe el canto poético de los amigos Elicio y Erastro en la naturaleza amena para resolverse a través de un iracundo acto de venganza personal.

En su estudio dedicado a las múltiples alusiones a la muerte en la primera novela cervantina, DAMIANI destaca la singular fuerza de esta escena al explicitar que este asesinato, a diferencia de muchas otras muertes que aparecen en la novela pastoril narradas por un personaje, ocurre a la vista de los pastores, en el mismo tiempo presente en que se encuentran inmersos: “Here death is experienced and witnessed in the present” (1984: 65). A este abordaje de la muerte violenta desde la coordinada cronológica, tal como la aborda DAMIANI, resulta pertinente complementarlo desde la perspectiva espacial, ya que el sangriento apuñalamiento en manos de Lisandro ocurre en el mismo escenario natural que hasta ese momento invitaba a los pastores al solaz, la paz y la armonía. Sin embargo, este mismo paraje ameno, al funcionar como escenario del violento crimen de Carino, ya no volverá a ser el mismo, aun cuando la fisonomía del paisaje permaneciera inalterable.

Ello se debe no solo a la posibilidad de los pastores de asociar ese lugar de apariencia ideal con la muerte cruenta al evocar lo allí sucedido, sino a los rastros tangibles que la violencia ha dejado sobre la “menuda hierba” (I, 27), pues, a pesar de las instrucciones del pastor homicida de no realizar ningún tipo de obsequias ni dar sepultura al cuerpo de Carino, el pastor Elicio, movido a compasión, decide enterrarlo allí mismo:

se volvieron los dos con tiernas entrañas a hacer el piadoso oficio y dar sepultura, como mejor pudiesen, al miserable cuerpo que tan repentinamente había acabado el curso de sus cortos días. Erastro fue a su cabaña, que no lejos estaba, y, trayendo suficiente aderezo, hizo una sepultura en el mismo lugar do el cuerpo estaba, y, dándole el último vale, le pusieron en ella (I, 33).

De esta forma, la tumba en la que yacen los restos del traidor Carino pasa a formar parte del paisaje bucólico, el que ineludiblemente se ve transformado en un lugar sepulcral<sup>41</sup>.

Por el contrario, al solicitar a los pastores que no sepulsen el cuerpo de Carino en el *locus*, Lisandro realiza una observación por demás elocuente al tema de la configuración del espacio y el vivir pastoriles, abordado en el presente capítulo. En efecto, Lisandro, hijo de una familia noble, se muestra completamente consciente de cuán lejano le resulta ese mundo mítico e ideal a orillas del Tajo al advertir: “ni a él deis sepultura, si ya aquí en vuestra tierra no se acostumbra darla a los traidores” (I, 33). En su carácter de personaje que abandona, en post de una persecución, el mundo histórico para ingresar momentáneamente al orden mítico, Lisandro toma distancia, con sus palabras, de este paisaje ideal al que no pertenece, pero que sí le ha permitido consumir su deseo de venganza.

## **5. El espacio de la cabaña dentro de la aldea**

En el tipo de espacialidad pastoril que Cervantes construye para *La Galatea*, se encuentra contemplada, más allá de la preeminencia de lo natural, la existencia del ambiente humano y artificial, representado por la figura de la cabaña. No se trata,

---

<sup>41</sup> La tumba del traidor Carino funciona como contracara del sepulcro del pastor Meliso, gloria del Tajo y las letras castellanas, que se encuentra en un jardín maravilloso. Se abordará en detalle este episodio en el capítulo IV de la presente investigación.

ciertamente, de un rasgo original o propio de nuestro autor, pues este mismo tipo de construcción ya la había utilizado Luis Gálvez de Montalvo en *El Pastor de Fílida*, tal como lo ha señalado pertinentemente Miguel Ángel MARTÍNEZ SAN JUAN: “la mención de la cabaña de los pastores en su doble acepción de choza y cobijo para el ganado. En su primera acepción se puede apreciar un curioso trasiego de pastores entre las cabañas de unos y las de otros” (1999: 205).

Dentro de la aldea de la protagonista se encuentran las viviendas de sus vecinos amigos, Elicio y Erastro. Cada pastor cuenta con su propio hogar, al que, en sintonía con los tiempos de la vida pastoril, el personaje debe regresar ante la proximidad de la noche. En un claro gesto de incorporar rasgos cotidianos en un ambiente idílico, el narrador no deja de resaltar –aunque sea brevemente– ciertas problemáticas circunstanciales. En la trayectoria que recorren los pastores cervantinos, las cuestiones de amor continúan siendo –de acuerdo con la tradición del género– el eje textual que da sustento a la obra. Sin embargo, Cervantes no deja, por ello, de interesarse en reflejar ciertos aspectos circunstanciales, como el momento del descanso nocturno al final del Primero libro: “Y así [Elicio] se volvió a su cabaña a pasar lo más de la noche en sus amorosas imaginaciones, y a esperar el venidero día para gozar el bien que de ver a Galatea se le causaba” (I, 77).

La asociación directa del final del día con el regreso a la cabaña logra que esta escena se convierta, con la culminación de la jornada, en el movimiento obligado para cada personaje, y en el plano discursivo, tal como puntualiza EGIDO, logra una estructura perfectamente simétrica, en la que coinciden la llegada de la noche, el fin de la jornada pastoril y la conclusión del libro:

La simetría de los anocheceres es casi perfecta, sea cual sea la secuencia que la acción implica (...) la carrera del sol hacia las puertas de occidente repliega los pasos de los pastores hacia el aldea, y allí estarán antes de que la noche reine (1985: 86-87).

Entre sus observaciones referidas a la estructura interna de la novela, Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ (2003: 98) grafica la notoria correspondencia entre la organización de la trama y la dimensión temporal de la acción de la siguiente manera:

Libro I	1ª jornada
Libro I	2ª jornada
Libro II	2ª jornada
Libro II	3ª jornada
Libro III	3ª jornada
Libro III	4ª jornada
Libro IV	5ª jornada
Libro V	5ª jornada
Libro V	6ª jornada
Libro VI	7ª a 10ª jornada

El espacio de la cabaña funciona, simbólicamente, como el lugar en que el pastor ha de encontrarse con cualidades que, en términos generales, se oponen a aquellos que predominan durante el día: la frescura y el descanso. Sin embargo, múltiples referencias del narrador al espacio de la cabaña permiten entrever la visión cervantina de dicho lugar no como un espacio contradictorio con el vivir en el *locus amoenus*, sino más bien como un complemento necesario. En efecto, las cabañas donde los pastores habitan se encuentran en la aldea, y conforman, simplemente, una de las tantas especies de ámbitos humanos. Así, la aldea y la cabaña comparten, a pesar de ciertas diferencias, notables similitudes. Ambos espacios representan, para cada pastor, el lugar de pertenencia que los identifica, y al que siempre han de volver. Funcionan, por igual, como puntos de referencia espacial para señalar los recorridos de los personajes, o bien para marcar las distancias recorridas en cada salida. Si la aldea simboliza el espacio que define la vida pastoril de los personajes, la cabaña, en última instancia, se erige como el espacio más privado de los pastores. De esta forma, se explica el sentido de hospitalidad con que Galatea y Elicio ofrecen constantemente sus viviendas a quienes llegan a sus tierras: “Elicio [a Lisandro], con todas las razones que supo decirle, y con infinitos ofrecimientos de verdadera amistad que le ofreció, jamás pudo acabar con él que en su compañía siquiera algunos días se quedase” (I, 76-77).

Los pastores cervantinos no sólo incorporan a su ambiente seres provenientes de otros mundos, sino que buscan entablar con ellos relaciones de igualdad y auténtica

amistad, realizada fácticamente en el gesto de recibirlos en sus hogares. Dicho tipo de escenas es frecuente cada vez que el grupo de pastores decide regresar a la aldea: “y se acabó el camino de llegar a la aldea, adonde Tirsi y Damón y Silerio en casa de Elicio se recogieron (...) Las hermosas pastoras Galatea y Florisa (...) a sus casas se fueron” (II, 142).

Invitación a permanecer en la cabaña de Elicio, en el caso de personajes masculinos, o en la de Galatea, si se trata de mujeres, que puede ser rechazada, tal como ocurre en el caso de Lisandro, o en otras ocasiones aceptada, como ocurre con Teolinda:

No poco les pesó desta llegada a Galatea y Florisa, por el gusto que les había quitado de saber el suceso de los amores de Teolinda, a la cual rogaron fuese servida de no partirse por algunos días de su compañía, si en ello no se estorbaba acaso el cumplimiento de sus deseos.  
-Antes, por ver si pueden cumplirse -respondió Teolinda-, me conviene estar algún día en esta ribera (I, 70).

Las múltiples referencias al espacio de la cabaña aparecen, ya sea en la voz del narrador diegético o de algún personaje, en escenas ambientadas en un sitio del paisaje natural. De esta forma, la figura espacial de la cabaña aparece por medio de la mención; es decir, Cervantes utiliza el espacio artificial del hogar en un plano discursivo, pero casi nunca como escenario para un núcleo de la trama. La única excepción a esto último puede encontrarse al comienzo del Tercero libro, en el que el narrador establece con claridad la distinción entre el interior de la cabaña de Elicio, en la que los cuatro amigos se encuentran, y el mundo exterior, del que proviene el sonido de un canto:

Con grande atención estaban los pastores escuchando lo que Silerio contaba, cuando interrumpió el hilo de su cuento la voz de un lastimado pastor que entre unos árboles cantando estaba, y no tan lejos de las ventanas de la estancia donde ellos estaban que dejase de oírse todo lo que decía (III, 153).

En consecuencia, resulta relevante distinguir entre el espacio de la aldea, siempre presente como marco de la acción, y la existencia de las cabañas, que aparecen en el discurso narrativo especialmente desde la alusión, como un ámbito referido, pero poco vivenciado por los personajes, como si la trayectoria de los pastores a lo largo de la novela presupusiera una conexión inescindible entre la vida y la naturaleza, fuera de la cual resulta imposible desenvolverse.

Además, la visión cervantina de la aldea como un espacio único y delimitado no sólo responde al anclaje de la acción en los dominios de Galatea en las riberas del Tajo, sino también a las particularidades de la vida pastoril de los personajes que habitan en ella. En tanto que la aldea representa la unión del paisaje natural y la presencia humana, resultaría imposible analizar este concepto espacial sin tener en cuenta la problemática de la cotidianidad que rodea a los personajes de la obra. En efecto, las múltiples y complejas “autobiografías sentimentales” (RHODES: 1989, 354) presentadas en la trama se encuentran inmersas en el transcurrir diario de los días en la aldea. Así, las exposiciones de los casos de amor que cada personaje presenta ocupan el plano narrativo central, pero cuentan, simultáneamente, con un trasfondo cotidiano y rústico que Cervantes no excluye del discurso.

#### **6. Vida pastoril, entre el idilio y la cotidianidad**

Si bien *La Galatea* refleja una realidad pastoril que, de acuerdo con las convenciones del género, acentúa las problemáticas individuales de los personajes, resulta innegable la atención puesta, asimismo, sobre el vivir diario de los pastores, en el que se revelan costumbres típicas y sus habilidades sociales para interactuar y vivir en comunidad. En un hábil manejo de la tensión dramática y los tiempos narrativos, el autor elabora el discurso literario a partir de la combinación de escenas de importante acción o exposición sentimental con otras de evidente carácter pasatista, en las que los personajes intentan liberarse, aunque brevemente, de su enajenación amorosa.

Así, al avanzar en la evolución de la trama de la novela, se va descubriendo, mediante la inserción de dichas escenas costumbristas, la existencia de una vida social definida, que revela rasgos de los personajes en sus interacciones, que les otorga una esencia humana alejada de los entes abstractos típicos del género pastoril. Cervantes logra, de este modo, que el espacio bucólico de la aldea cuente con un carácter único no sólo por la singularidad de su paisaje, sino también por la particular cultura humana de los seres que viven en ella. La idiosincrasia de la vida cotidiana de los pastores cervantinos ayuda a profundizar la individualización de la aldea, en oposición a otras, y a ofrecer una imagen más definida de la psicología de los personajes al retratar sus movimientos en el ámbito del quehacer cotidiano.

En efecto, la pertenencia a una cultura y un espacio específicos logra que los personajes de *La Galatea*, ya desde el comienzo de la obra, se desenvuelvan hábilmente por el ambiente al que pertenecen, con un manejo de la realidad diaria que conocen en profundidad, aunque ésta resulte desconocida para el lector.

Así, gracias al desarrollo de la trama a lo largo de los seis libros resulta posible aprehender progresivamente las singularidades de la vida cotidiana que rodea a los personajes, quienes, gracias a sus conocimientos previos, manejan con familiaridad.

En reiterados fragmentos, la voz del narrador interviene en el discurso, precisamente, para aclarar que determinado accionar de un personaje se debe al saber debido a experiencias anteriores:

Y estando en esto, oyeron el claro son de una bocina que a su diestra mano sonaba, y volviendo los ojos a aquella parte (...) conocieron ser el anciano Telesio (...) De nuevo tornaron a tocarla, a cuyo son de diferentes partes se comenzaron a mover muchos pastores (...) *porque con aquella señal solía él convocar todos los pastores de aquella ribera...* Tiniendo, pues, Aurelio, y casi los más pastores que allí venían, *conocida la costumbre y condición de Telesio*, todos se fueron acercando (V, 336-337; los destacados nos pertenecen).

Las vivencias pasadas de los pastores derivan en un conocimiento cabal de la realidad circundante, que resulta de gran importancia para la problemática del espacio arcádico cervantino. Debido al tiempo ya vivido en la aldea, los pastores cuentan con una idea definida del escenario que los rodea, por lo que pueden tomar decisiones instantáneas afines con sus deseos. Así, cuando la ocasión requiere alejarse hacia un sitio reparado y secreto, los pastores cuentan con un repertorio imaginario de posibilidades espaciales entre las cuales elegir. Así ocurre, por ejemplo, en la escena en que las pastoras desean que Teolinda les narre su historia: “se levantaron luego las tres [pastoras] y se fueron a un lugar secreto y apartado *que ya Galatea y Florisa sabían, donde (...) sin ser vistas de alguno*, podían todas tres estar sentadas” (II, 107; el destacado nos pertenece).

Los desplazamientos de los pastores por la variedad de los escenarios que la naturaleza ofrece, lejos de tratarse de movimientos impulsivos, responden al conocimiento con que los pastores cuentan del paisaje. En ningún momento los pastores cervantinos deambulan sin una meta fija por la amplitud del *locus*; por el contrario,

demuestran poseer nociones muy definidas del territorio, que les permiten aplicar un criterio espacial selectivo al trasladarse. Así, se puede corroborar, tal como se ha expuesto anteriormente, que ninguna alusión al marco espacial en *La Galatea* resulta casual o sirve, simplemente, para enmarcar la acción. Todas estas referencias responden a una premeditada visión que el autor tenía respecto del paisaje que buscaba reflejar. En efecto, donde mejor se evidencia la estrecha relación que Cervantes establece entre las acciones de la trama y el escenario más adecuado para cada una de ellas es en el tratamiento de la fuente de las Pizarras. Ya desde el Primero libro de la novela este sitio ficcional aparece asociado con la idea de un escenario idóneo para la reflexión y el debate. Cuando Lenio intenta emitir su parecer en contra del poder del amor, Aurelio, padre de Galatea, le advierte:

Guarda tus razones para lugar más oportuno, que algún día te juntarás tú y Elicio con otros pastores en la fuente de las Pizarras o arroyo de las Palmas, donde con más comodidad y sosiego podáis argüir y aclarar vuestras diferentes opiniones (I, 74).

Esta observación del anciano sirve como prolepsis del debate que, efectivamente, transcurre en la fuente de las Pizarras en el Cuarto libro de *La Galatea*:

A esta sazón, ya que Lenio se preparaba a decir los vituperios de amor, llegaron a la fuente el venerable Aurelio, padre de Galatea, con algunos pastores, y con él asimesmo venían Galatea y Florisa, con las tres rebozadas pastoras, Rosaura, Teolinda y Leonarda, a las cuales, habiéndolas topado a la entrada de la aldea y sabiendo dellas la junta de pastores que en la Fuente de las Pizarras quedaba (IV, 237).

Se revela, de esta forma, la intención cervantina de que a cada lugar que integra el paisaje pastoril le corresponda una finalidad específica, en una clara búsqueda de establecer una suerte de correspondencia intrínseca entre el accionar humano y el marco espacial apropiado para ello. Luego del debate entre Tirsi y Lenio, acerca de las bondades y los perjuicios del amor, la fuente de las Pizarras parece quedar signada como el escenario del triunfo del amor por sobre quienes reniegan de él, ya que es justamente allí en donde los pastores encuentran tendido a Lenio luego de que este paradójicamente se haya enamorado, sin ser correspondido, de Gelasia: “le hayamos en la fuente de las Pizarras, tendido en el suelo, cubierto el rostro de un sudor frío y anhelando el pecho” (V, 344).

La postura y la apariencia del cuerpo de Lenio expresan simbólicamente la derrota que ha sufrido el pastor al caer víctima del amor, al que había orgullosamente vituperado durante el debate con Tirsi, precisamente en el mismo lugar en el que ahora yace rendido y desdeñado por Gelasia. Cervantes refuerza, así, la fuerte conexión que existe entre el personaje y ese ámbito, al que Lenio se encuentra indisolublemente unido. Así, Cervantes demuestra una vez más que ningún aspecto del marco espacial de *La Galatea* resulta arbitrario; por el contrario, existe en los personajes de la novela un profundo conocimiento y una genuina valoración del paisaje que los rodea, lo cual, desde una mirada ecocrítica, resulta fundamental para abandonar la visión superficial y utilitarista de la naturaleza, y proponer, en cambio, la percepción de un destino en común entre el hombre y el espacio.

### **7. Las maravillas del *locus amoenus*: el prado**

En este análisis acerca de la configuración cervantina del espacio pastoril, y los modos en que la naturaleza y el ser humano se interrelacionan en el paisaje cultural, solo resta abordar aquellos sitios que se destacan su belleza. Gracias a los desplazamientos que los pastores realizan a lo largo de *La Galatea*, los espacios idílicos se van multiplicando, y así, la obra cervantina presenta una gama heterogénea de sitios apacibles en que los personajes puedan expresar sus pesares.

A pesar de esta variedad de parajes naturales, el *locus amoenus* ha sido siempre estrechamente asociado –incluso fuera del género pastoril– con el espacio del prado. Ámbito ideal por antonomasia, el prado aúna en sí los tres rasgos fundamentales que lo convierten en un paraje propicio para el goce, de acuerdo con la ya expuesta visión de CURTIUS.

Así, el prado ha funcionado, desde las *Bucólicas* de Virgilio hasta las églogas de Garcilaso de la Vega, como el espacio geográfico que mejor servía de representación para la imagen que el arte había consolidado del lugar ameno. No ha de resultar sorprendente, en consecuencia, que los autores españoles hayan adoptado dicho sitio como el escenario privilegiado de sus novelas pastoriles.

El hecho de que la obra inaugural de este género en España, *La Diana*<sup>42</sup> de Montemayor, se inicie, precisamente, en un prado comportó, para los autores posteriores –Cervantes, entre ellos–, un rasgo fundamental que habría de mantenerse a lo largo de la evolución del género: “Pues llegando el pastor *a los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Ezla con sus aguas va regando*, le vino a la memoria el gran contentamiento de que en algún tiempo allí gozado avía” (I, 9; el destacado nos pertenece).

Casi treinta años después, Cervantes inicia el Primero libro de *La Galatea* en términos similares a los empleados por el autor portugués-castellano: “Y así, un día (...) *hallándose en medio de un deleitoso prado*, convidado de la soledad y del murmurio de un arroyuelo que por el llano corría...” (I, 23; el destacado nos pertenece).

El simple cotejo de ambos fragmentos iniciales no sólo resalta la evidente alusión, obligada y repetitiva, al espacio del prado, sino que, además, éste aparece configurado, en los dos ejemplos, desde sus elementos más representativos y prototípicos: la ineludible mención de las aguas –río Ezla/arroyuelo–, captadas por ambos autores, además, en sus dimensiones temporal y dinámica –“va regando”/ “corría”–, y el uso convencional del epíteto “deleitoso” para calificar a la totalidad del espacio. Resulta interesante destacar en esta comparación el hecho de que Cervantes, en su alusión acuática, no olvida contemplar el aspecto sonoro-musical de la corriente<sup>43</sup>.

Pero en el universo poético de *La Galatea* no es la aparición del prado como primer escenario aludido en la obra, o cuán consolidado este espacio se encontraba en la tradición bucólica, lo que logra erigirlo en el ámbito pastoril más importante de la obra. La cantidad de reiteradas alusiones presentes en los seis libros que componen la novela no resulta un detalle menor, pues en comparación con las demás referencias espaciales a sitios amenos –plazas, florestas, jardines, selvas–, “prado” es el escenario que mayor cantidad de veces aparece mencionado, incluso con la pequeña variación del término “pradecillo”<sup>44</sup>, utilizado por Cervantes en dos ocasiones.

---

<sup>42</sup> Citamos la obra por la edición de Asunción Rallo para Cátedra (2013).

<sup>43</sup> Para un pormenorizado análisis acerca del valor simbólico del sonido en el mundo bucólico, consúltese el ineludible estudio de Aquilino SUÁREZ PALLASÁ (1994).

<sup>44</sup> En sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Fernando de Herrera reniega del uso de formas diminutivas como esta en la lengua castellana: “La lengua toscana está llena de deminutos con que se

Los epítetos y las imágenes empleados para la descripción del prado cervantino parecieran no trascender el uso estereotipado de un pequeño repertorio de calificativos que ofrecen poco interés de acuerdo con los efectos generados por su uso. Así, los términos empleados como calificativos del núcleo “prado” refieren, más allá del ya citado ejemplo del “prado deleitoso”, a aspectos relacionados con lo dimensional – “pequeño” / “estrecho”–, o bien, a lo visual –“verde”–. Asimismo, estos rasgos descriptivos no resultan exclusivos del espacio del prado, pues también aparecen como calificativos de otros sitios, tal como lo atestiguan expresiones como “deleitoso sitio”, “verde cuesta”, “pequeño bosque”, entre otras.

Por otro lado, debe destacarse que el texto presenta una heterogénea gama de alusiones espaciales menores, pero que posibilita ampliar y diversificar las opciones más comunes y frecuentes. Así, también podemos encontrar en la obra otros sitios naturales como montes, bosques, valles, jardines y selvas; o bien, referencias al terreno a partir de la mención de determinados accidentes geográficos o de su relieve, como “ladera”, “quebrar de la cuesta”, “llano” y “cañada”.

Indudablemente, esta nueva aproximación a la construcción cervantina del *locus amoenus* y el paisaje pastoril en *La Galatea* ha revelado su utilidad para evidenciar la complejidad y singularidad de estos escenarios gracias a la cuidadosa labor del novelista. Despojados de los prejuicios de una visión que trataba de reducir el marco espacial de la novela a la mera repetición de un arquetipo apenas delineado, el paisaje cultural de nuestra obra demuestra los diversos modos a través de los cuales Cervantes liga a sus pastores con el ambiente natural que los rodea, en un vínculo tan significativo e irrepetible que el lugar se convierte en una marca identitaria fundamental de los personajes.

Por otro lado, esa pertenencia a un sitio determinado se refleja en una forma de cotidianidad, en la que los pastores se desenvuelven con normalidad y se reconocen como integrantes de una comunidad que invita a quienes ingresen en ella a descubrir un mundo bucólico muy particular.

---

afemina i haze laciva i pierde la gravedad pero tiene con ellos regalo i dulzura y suavidad: la nuestra no los recibe sino con mucha dificultad i mui pocas veces” (s/f: 158-159).

**SEGUNDA PARTE: FUNCIONES DE LA VEGETACIÓN  
COMO PILAR SIMBÓLICO DEL PAISAJE ARCÁDICO:  
DE LAS REFERENCIAS GEOGRÁFICAS  
AL USO DECORATIVO**

### **Capítulo III: Funciones de la flora en el paisaje del *locus amoenus***

El análisis de los diversos matices simbólicos con que las referencias a flores y árboles cuentan en el universo pastoril de *La Galatea* impone emprender una vía interpretativa que, de manera progresiva, permita ir desentrañando los sentidos más profundos de dichas alusiones. Así, resulta apropiado establecer un primer nivel de análisis, que se encuentre circunscripto a aquellas alusiones vegetales presentes en los fragmentos descriptivos del espacio pastoril de la obra. Es decir, el corpus de citas que constituirá el objeto de análisis del presente apartado se encuentra determinado por dos criterios metodológicos, que –consideramos– ayudan a delimitar el amplio conjunto de referencias vegetales presentes en la novela cervantina: a) todas las especies arbóreas mencionadas figuran como meros elementos constitutivos del paisaje bucólico; y b) los diversos matices y funciones que las plantas puedan desempeñar derivan de su mera presencia en el escenario de la trama. Por lo tanto, quedan relegadas para un análisis posterior todas aquellas menciones vegetales que cuenten con un valor simbólico como consecuencia de la relación que los personajes establecen con ellos, o bien que responda a la interpretación alegórica de determinado episodio narrativo.

#### **1. La toponimia vegetal**

Un primer aspecto desde el que se puede abordar la presencia de vegetación en el espacio arcádico cervantino es el de los topónimos ficticiales imaginados por el autor.

A diferencia de la notoria atención que recibió la problemática de la onomástica pastoril en nuestra novela<sup>45</sup>, la idiosincrasia de la toponimia constituye una cuestión textual aún poco explorada. De ella se ocupan parcialmente LÓPEZ ESTRADA y LÓPEZ GARCÍA-BEDOY (2014: 60) en su análisis de las referencias a ríos –Tajo, Betis–, ciudades y países –Sevilla, Toledo, Italia–, tanto en el marco bucólico como en los relatos intercalados de *La Galatea*.

Por el contrario, LÓPEZ ESTRADA apenas menciona brevemente la existencia de topónimos ficticiales en *La Galatea*, de los que destaca su credibilidad: “Conviene notar que Cervantes no sólo usa topónimos mayores reconocibles, sino que también se

---

<sup>45</sup> Vid. especialmente Hermann IVENTOSCH (1975).

inventa los menores, nombres que son al menos ‘creíbles’ como el arroyo de las Palmas, el soto del Concejo y la fuente de las Pizarras” (2014, 62).

El problema que despiertan las palabras de LÓPEZ ESTRADA radica en el hecho de que no sólo otorga menor relevancia a los topónimos ficcionales imaginados por el novelista en comparación con los históricos, sino que, además, no explicita cuáles son las estrategias que sustentan la credibilidad de dichos topónimos.

Por el contrario, focalizar la atención en el estudio de los rasgos topotésicos del espacio bucólico cervantino, entre los que impera incluir la toponimia, permitiría ahondar no sólo en las particularidades geográficas del paisaje idílico, sino también en la técnica y los recursos empleados por la fantasía cervantina para designar a dichos escenarios.

De la totalidad de topónimos presentes en *La Galatea*, Cervantes destina los “reconocibles” a los múltiples escenarios reales por los que los personajes se desplazan en los relatos intercalados, particularmente, la narración de las aventuras de Timbrio y Silerio es rica en toponimia histórica. Por el contrario, la inventiva de Cervantes se ve plasmada en el paisaje del marco pastoril, en el que el autor elabora, tal como se presentó en los apartados anteriores, una geografía arcádica fruto de su imaginación.

Tal como se ha analizado en el capítulo anterior, Cervantes presenta en *La Galatea* una serie de espacios naturales topotésicos para ubicar los diversos núcleos de la trama. Entre ellos se destacan la Fuente de las Pizarras, el Valle de los Cipreses y el Arroyo de las Palmas. Un rápido examen de dichos topónimos literarios pone en evidencia la técnica empleada por Cervantes para su elaboración. En efecto, en los tres casos citados, la estrategia empleada consiste en utilizar el nombre genérico de un espacio acuático perteneciente al *locus* –fuente, arroyo–, o accidente geográfico –valle– derivado del elemento natural que predomina e identifica al escenario en cuestión, y al que luego se le adiciona la alusión a un segundo elemento que lo define y diferencia respecto de otros espacios semejantes. Así ocurre, por ejemplo, al designar el escenario en que transcurre el debate filosófico entre Lauso y Tirsi en el Libro IV con el topónimo Fuente de las Pizarras. Al emplear el término fuente, Cervantes retoma, tal como se demostró en los apartados anteriores, uno de los lugares más utilizados por los autores bucólicos. Pero a esta mención tradicional de la fuente en el género pastoril el novelista

le aporta su imaginación artística –de las Pizarras– para crear un topónimo original que designa un sitio ameno particular que sólo podría existir en el paisaje novelesco de *La Galatea*.

Igual procedimiento emplea Cervantes en la elaboración de topónimos ficcionales como los ya citados Valle de los Cipreses y Arroyo de las Palmas, en los que la vegetación cobra un rol protagónico. Tal como en el ejemplo antes analizado, la presencia de plantas en el entorno que rodea al espacio resulta suficiente para que se conviertan en un aspecto representativo del paisaje, hasta el punto de otorgarle una identidad propia.

Esta clase de topónimos vegetales, de evidente intencionalidad descriptiva, y en los que los árboles se convierten en un rasgo paradigmático, reflejan la esencia misma de la idiosincrasia paisajística del sitio al que dan nombre. Esta correspondencia absoluta entre los rasgos característicos del lugar y su topónimo ayudan a crear una imagen de innegable verosimilitud, reforzada, además, por la inclusión de una breve descripción. Así, el uso del topónimo Valle de los Cipreses responde a que el sitio consiste en “un hermoso valle (...) a quien hacen pared de todos lados altos e infinitos cipreses” (VI, 347).

Para comprender cabalmente la relación entablada por Cervantes entre la vegetación y la toponimia literaria en su novela, resulta de sumo interés el caso del topónimo Arroyo de las Palmas. Si bien la estructura del topónimo responde perfectamente a la técnica ya expuesta de definir un elemento espacial prototípico mediante la alusión a presencias vegetales específicas, lo que convierte a este último topónimo en un caso sobresaliente son las palabras empleadas por el narrador al presentar este escenario en la escena del juego de adivinanzas

Acabose en esto el camino de llegar al arroyo de las Palmas (...) Llegados, pues a él, luego el venerable Aurelio ordenó que todos se sentasen junto al claro y espejado arroyo, que por entre la menuda yerba corría, cuyo nacimiento era al pie de una altísima y antigua palma, *que por no haber en todas las riberas del Tajo sino aquella y otra que junto a ella estaba, aquel lugar y arroyo de las Palmas era llamado* (VI, 412; el destacado nos pertenece).

Como si la descripción del paisaje no resultara suficiente para sustentar la verosimilitud del topónimo con que el arroyo es designado, la voz diegética se detiene

en problematizar dicho nombre, rompiendo el pacto ficcional mediante la inclusión de una glosa metatextual, dirigida indudablemente al lector, que intenta justificar, innecesariamente, su origen. En definitiva, si “arroyo de las Palmas” constituye, a la luz de los otros ejemplos, un topónimo ficcional más que verosímil, cabría preguntarse el motivo por el que nuestro novelista no lo consideró como tal, y decidió, por el contrario, explicitar al extremo la técnica mediante la que su fantasía creó la toponimia literaria de *La Galatea*<sup>46</sup>.

## 2. Los árboles como elementos de referencia espacial

Desde sus primeras manifestaciones grecolatinas, la tradición bucólica consolidó el recurso de aludir a un ejemplar vegetal presente en el escenario pastoril para determinar, en breves términos, la ubicación de los personajes en sus desplazamientos por el paisaje arcádico. Baste recordar la alusión de Melibeeo a un haya en el verso inicial de la égloga I de Virgilio con el fin de ubicar el sitio en el que Tíro transcurre sus momentos de ocio.

Este motivo tan recurrente en el género pastoril, aunque no privativo de él<sup>47</sup>, permitía que, ante la presentación de un nuevo núcleo de la trama, la narración delimitara la ubicación exacta del pastor pasando de los rasgos paisajísticos más generales del paisaje al árbol concreto bajo cuya sombra el personaje se encontraba tendido. Más allá de los múltiples espacios frecuentados por los pastores literarios, el reparo de un arbusto siempre ha constituido el lugar paradigmático para el descanso de los pastores literarios. Así ocurre en reiterados episodios a lo largo de los seis libros *La Galatea*, tal como aquel en el que se relata la primera aparición del pastor Lauso: “y estando confusos, sin saber dónde podría estar Silerio a tales horas, llegó a sus oídos el son de su harpa (...) vieron que estaba *sentado en el tronco de un olivo*, solo y sin compañía” (V, 284).

Un caso similar es el que tiene lugar en el Libro V con la súbita reaparición de los amigos Elicio y Erastro. Su repentina aparición interrumpe la acción y obliga a un

---

<sup>46</sup> Por ello resulta peculiar que años más tarde Lope de Vega en su *Arcadia* (1598) inserte una observación muy similar a la cervantina en relación con el espacio del “bosque del pino”: “Estaba Belisarda al pie de un pino excelso, que por solo era de todo el bosque árbol conocido” (I, 184).

<sup>47</sup> En su ya citado libro, CURTIUS señala, por ejemplo, que la presencia de determinado árbol en el espacio podía indicar, para el género épico, el lugar en el que habría de llevarse a cabo la batalla.

grupo de pastores a desviar su atención hacia un sitio cercano, en el que nuevamente un ejemplar arbóreo sirve de referencia para ambientar la nueva escena

oyeron un tan doloroso suspiro, que les puso en confusión y deseo de saber quién le había dado (...) y acudiendo todos a aquella parte adonde el suspiro venía, vieron estar no lejos dellos, al pie de un crecido nogal, dos pastores (V, 309).

Desde esta perspectiva, reviste particular interés el episodio de la primera aparición de la pastora Gelasia en la trama (Sexto libro). Mientras Galatea y sus compañeras dialogan junto a una fuente, irrumpe allí “una hermosa pastorcilla de hasta edad de quince años” (IV, 266) que interpela al grupo de pastoras allí reunidas y las exhorta a acompañarla para mostrarles la causa de su sufrimiento: “Acudid, pues, pastoras, a lo que os digo; verás cómo, con la experiencia de lo que os muestro, hago verdaderas mis palabras” (IV, 267). Luego de transitar “por entre unos árboles que a un lado de la fuente estaban” (IV, 267), la pastorcilla señala hacia un punto lejano e indica:

Veis allí, señores, la causa de mis lágrimas, porque aquel pastor que allí aparece es un hermano mío (...) Volvieron todos los ojos a la parte que la pastora señalaba, y vieron que al pie de un verde sauce estaba arrimada una pastora (IV, 267).

A diferencia de los dos primeros ejemplos citados, esta escena de Gelasia representa una perspectiva diferente de flora como elemento de ubicación espacial, en tanto que la alusión a un árbol particular –sauce– ya no pretende delimitar la geografía arcádica mediante la mención de un elemento concreto. Por el contrario, el sauce aludido en esta escena funciona como un punto fijo que ayuda a direccionar la mirada de las pastoras. Debido a la distancia que media entre Gelasia y su hermano Lenio, la joven utiliza el sauce como referencia espacial para guiar la focalización de los testigos desde el “aquí–arboleda” hacia el “allí–sauce” en el que se encuentra el pastor. Es decir que la alusión a ejemplares de la flora funciona no sólo como recurso para señalar la ubicación exacta de la acción dentro de un escenario amplio, sino también como punto distante de referencia espacial hacia el que los personajes se dirigen en sus trayectos por el *locus amoenus*. Efectivamente, son múltiples los pasajes en los que la presencia de un determinado árbol marca el punto final del camino recorrido a través del escenario arcádico. Un primer ejemplo de esto puede observarse en la primera aparición del pastor Mireno. En esta escena inicial del libro tercero de *La Galatea*, Silerio continúa

relatando sus penas a Damón, Tirsi y Elicio en la cabaña, cuando de pronto se oye a través de la ventana “la voz de un lastimado pastor que entre unos árboles cantando estaba” (III, 153). En un interesante cambio de focalización narrativa, la trama se desplaza del relato de Silerio al triste canto de Mireno, quien

se había salido de su casa, acompañado de solo su rabel, y convidándole la soledad y silencio *de un pequeño pradecillo que junto a las paredes de la aldea estaba*, y confiado que en tan sosegada noche ninguno le escucharía, se sentó *al pie de un árbol* (III, 154; el destacado nos pertenece).

De igual manera, Mireno decide algunos días más tarde huir de los festejos de la boda entre Silveria y Daranio:

Solo el triste y desdichado Mireno era aquel a quien todas estas alegrías causaban suma tristeza, el cual, habiéndose salido de la aldea por no ver hacer sacrificio de su gloria, se subió en una costezuela que junto al aldea estaba, y allí sentándose al pie de un antiguo fresno (III, 163).

Sin embargo, en esta segunda salida, el dolor irremediable abandona al pastor, y a diferencia de los casos anteriormente analizados, la llegada al fresno no da lugar al canto poético, sino a “imaginar el desdichado punto en que se hallaba, y cuán sin poderlo estorbar, ante sus ojos había de ver coger el fruto de sus deseos” (III, 163).

Idéntico recurso reaparece también en el relato enmarcado de Lisandro en referencia al lugar convenido para reunirse con su enamorada: “me senté al pie de un alto fresno, en el mismo camino por donde Leonida había de venir” (I: 47).

### **3. El anhelo de frescura y los escondites arbóreos**

Expuestas las funciones que pueden desempeñar las alusiones vegetales en el espacio bucólico –ya sea para otorgarle un topónimo o para permitir delimitar la ubicación de un pastor en el marco espacial–, resulta pertinente, a continuación, analizar aquellas referencias a espacios arbóreos colectivos. En su deambular diario por los prados de la aldea, los personajes de *La Galatea* atraviesan múltiples arboledas, florestas y espacios de mayor extensión y complejidad como los bosques.

Tal como se señaló en el segundo capítulo de la presente investigación, una de las funciones primordiales de la vegetación en el paisaje arcádico consiste en desempeñarse como fuente de solaz. Una vez superadas las tareas de labranza, los

pastores literarios del género bucólico salen en busca de la fresca sombra de los árboles para protegerse de la intensidad del sol y el calor de la tarde, tal como había señalado CURTIUS.

Cervantes retoma este tópico de la búsqueda de sombra fresca, de extensa trayectoria en la literatura pastoril, ya desde la escena inicial de la obra, en la que se produce el primer encuentro entre Elicio y Erastro. “Hallándose en medio de un deleitoso prado”, Elicio se encuentra con Erastro, quien “fue agradablemente recibido, y aun rogado que, si en otra parte no había determinado de pasar el sol de la calurosa siesta (...) no le fuese enojoso pasarla en su compañía” (I, 29). En este primer diálogo, ambos pastores, tras sellar su amistad, acuerdan, según lo expresa Erastro, “a la fresca sombra de los verdes árboles de que esta nuestra ribera está tan adornada, te ayudaré a llevar la pesada carga de tus trabajos (...) en tanto que se hacen mayores las sombras destos árboles” (I, 29). De esta forma, el tópico de la protección brindada por los árboles respecto del calor intenso aparece ya desde el inicio mismo de la trama de *La Galatea*. Asimismo, se alude al reparo de los árboles en episodios posteriores, como en la escena del reencuentro entre Teolinda y su hermana Leonarda, quienes “un poco desviadas del camino, iban por entre unos árboles que del calor del sol un poco las defendían” (IV, 222). El anhelo de encontrar algún refugio natural que protegiera a las pastoras del calor es, precisamente, lo que las ha motivado a cambiar el curso del trayecto iniciado e internarse en una arboleda lejana. Esta escena, al tiempo que reafirma la importancia vital de la sombra brindada por la vegetación, crea la imagen de un recorrido por el *locus* más espontáneo y libre, en el que los personajes, aun tratándose de un grupo de pastoras, pueden desplazarse por el espacio bucólico con notoria libertad, sin la necesidad de cumplir con un itinerario prefijado.

Otra de las frecuentes funciones presentes en la novela pastoril respecto de la relación de los pastores con su entorno natural, y específicamente, su vegetación es el escondite. En tanto que el tipo literario del pastor siempre privilegia sus penas de amor —ya sean por desdén, olvido o muerte de la pastora amada—, la búsqueda de un sitio recóndito y secreto, alejado de la vida cotidiana de la aldea y de la presencia de otros pastores, resulta indispensable para que el pastor enamorado, convidado de la amenidad de la naturaleza, sublime sus sentimientos en forma de canto poético. Para tal objetivo,

la flora del paisaje reviste una importancia fundamental, ya que las arboledas pueden funcionar como un muro natural que aísla al pastor de la vista de otros.

Sin embargo, tan habitual como el deseo de un escondite solitario entre los árboles es “*le motif de l’espionage*” (GÉAL: 2011, 264). En efecto, la mayoría de los casos en los que un pastor decide internarse en una espesura, el aislamiento secreto resulta ser ilusorio, pues su canto, tal como se evidencia en el fragmento recién citado, suele atraer a otros pastores que se ocultan entre las ramas de los árboles para espiarlo y develar su identidad. Se trata, indudablemente, de un *topos* recurrente de la novela pastoril, presente ya en múltiples episodios de la *Diana* de Montemayor: “mal sabíades los dos que os estaba acechando desde aquellas matas altas que están junto a las dos encinas” (I, 121).

El acto de observar por entre las ramas al pastor que cree encontrarse en soledad amena aparece asiduamente a lo largo del texto de *La Galatea*. Resulta pertinente señalar que, mediante la recuperación de este motivo bucólico, Cervantes logra, en reiterados episodios de su novela, desplazar la atención del marco narrativo pastoril a un nuevo personaje ignoto que ingresa en la trama con la incorporación de un nuevo relato en segundo grado.

Mediante el empleo del motivo del espionaje Cervantes posibilitará, por ejemplo, el primer encuentro de Florisa y Galatea con Theolinda:

Por los extremos de dolor que la pastora hacía, conocieron Galatea y Florisa que de algún interno dolor traía el alma ocupada, y por ver en qué paravan sus sentimientos, entrambas *se escondieron entre unos cerrados mirtos*, y desde allí con curiosos ojos miravan lo que la pastora hacía (I, 103; el destacado nos pertenece).

Sólo así las dos amigas podrán descubrir la identidad de Theolinda, escuchar su canto y conocer su conflicto con el pastor Artidoro.

De igual modo, Tirsi y Damón deciden ocultarse al oír el rabel de Elicio para conocer el motivo de su canto:

más será menester, para que mejor le oigamos, que nos lleguemos por entre estas ramas, de modo que sin ser vistos dél, de más cerca le escuchemos. Hiciéronlo así, y pusieron en parte tan buena, que ninguna de palabras que Elicio dijo o cantó dejó de ser de ellos oída, y aun notada (II, 149).

De acuerdo con lo anteriormente señalado, reviste particular interés la escena del encuentro entre Elicio y Lisandro, el “pastor homicida”. En un comienzo, la presencia de arbustos que funcionan como una muralla natural en el *locus* impiden el encuentro directo entre Elicio y Lisandro, aunque el sonido de la voz de este último será el elemento que revele su presencia cercana: “oyó una voz como de persona que dolorosamente se quejaba (...) sintió que de unas apretadas zarzas que poco desviadas dél estaban, la entristecida voz salía”.

La alusión a las “apretadas zarzas” resulta perfectamente comprensible a la luz de las continuas referencias de TEOFRASTO a las ramificaciones espinosas que caracteriza a esta especie: “Arbusto es una planta que nace de la raíz con muchas ramas, como la zarza” (I, 71), y más adelante: “En algunos de éstos el tallo se hace espinoso luego, como en la lechuga silvestre y en todas las plantas con hojas espinosas, y todavía más en los arbustos, tales como la zarza y el paliuro” (I, 104).

Esta descripción fisonómica de las zarzas no solo explica el epíteto “apretadas”, en clara alusión a las tupidas ramificaciones espinosas, típicas de los arbustos, sino que también explica la dificultad y el peligro de atravesarlas, tal como hará Elicio, luego de oír la voz de Lisandro, en una nueva utilización del recurso del espionaje:

Y, rompiendo por las espinosas zarzas, por llegar más presto a do la voz salía, salió a un pequeño prado, que todo en redondo, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estaba ceñido, en el cual vio un pastor que con estremo brío estaba con el pie derecho delante y el izquierdo atrás, y el diestro brazo levantado, a guisa de quien esperaba hacer algún recio tiro. Y así era la verdad, porque, con el ruido que Elicio al romper por las matas había hecho, pensando ser alguna fiera de la cual convenía defenderse, el pastor del bosque se había puesto a punto de arrojarle una pesada piedra que en la mano tenía (I, 38).

El riesgo que implica para Elicio cruzar por entre las bajas matas<sup>48</sup> debido a sus espinas pareciera constituir, en este fragmento, un preanuncio simbólico del peligro en que se verá inmerso el pastor al acceder al otro lado de ese muro arbustífero, debido a la actitud amenazante de Lisandro.

---

<sup>48</sup> COVARRUBIAS ofrece la siguiente definición del término: “cualquier planta que comúnmente no hace tronco” (2006: 1252).

El contacto entre estos dos personajes demuestra que espiar a través de los árboles y atravesar sus ramas puede significar, en el universo poético de *La Galatea*, la apertura hacia un tipo de realidad ajeno al mito bucólico, lo que, en definitiva, conlleva a los pastores a enfrentarse con las circunstancias del tiempo histórico. Así lo entiende la estudiosa MIRTA ZIDOVEC en su análisis de este episodio desde la perspectiva del tiempo en la novela cervantina:

A través de las historias de Carino y de Leonarda, Elicio y Galatea entran en contacto con un mundo donde predomina el claroscuro. En este mundo solo tienen éxito aquellos que saben manipular y adaptarse a los cambios temporales (...) Cervantes ha enfrentado bruscamente los mundos de Elicio y Lisandro con la intención de crear una suprarrealidad, abarcadora e integradora de los aspectos míticos y temporales de la mente humana (1990, 13).

La curiosidad por conocer en detalle las penas amorosas de los pastores de la aldea, como así también de los personajes secundarios que arriban a ella desde diversas ciudades, motiva a los personajes de *La Galatea* a refugiarse entre las ramas de los árboles, que posibilitan la contemplación de un mundo desconocido e inquietante, y al que, en definitiva, el lector también logra acceder mediante la mirada intrusa de los personajes ocultos. Así, las espesuras arbóreas asumen en el paisaje bucólico dos funciones simultáneas, pues, dependiendo del personaje cuya perspectiva se adopte, la vegetación puede desempeñar un rol protector y de aislamiento, o bien de ventana secreta para los pastores impertinentes que, con igual anhelo de no ser vistos, se ocultan en las verdes espesuras para acceder al conocimiento de una realidad diferente.

De allí la importancia de señalar que dicho tópico se convierte, gracias a la hábil técnica narrativa de Cervantes, en un recurso textual de gran valor, pues su frecuente utilización es lo único que permite el contacto de la aldea pastoril con nuevos personajes y experiencias vitales. Espiar a través de los árboles puede implicar para el pastor cervantino entrar en contacto con las ignotas contingencias de la realidad histórica, capaces de poner en tela de juicio los valores del orden mítico.

Finalmente, resulta pertinente señalar que este recurso de introducir un nuevo núcleo narrativo en la trama de la novela a partir del franqueamiento de los arbustos parece tan natural a los personajes de *La Galatea* que en la escena de la representación

de las églogas (Tercero libro) el personaje de Marsilo lo utiliza para concluir su poema y permitir el ingreso de Orompo a escena:

[Marsilo]  
“Mas, ¿quién es el que mueve  
las ramas intrincadas  
de este acopado mirto y verde asiento?”

[Orompo]  
Un pastor que se atreve,  
con razones fundadas  
en la pura verdad de su tormento,  
mostrar que el sentimiento...” (vv. 167–173)

De acuerdo con la clasificación de TEOFRASTO, el mirto, al igual que las zarzas, pertenece a la categoría de los arbustos por sus ramas tupidas: “Pero el mirto, si no se le poda, lo mismo que el avellano, retornan a su naturaleza arbustiva. Esto puede observarse en árboles cuyas hojas están apretadas unas contra otras y opuestas, como las del mirto” (I, 101), y más adelante: “esta planta se reproduce a partir de trozos de madera y de trozos tomados del pie” (I, 123).

Más allá de que en sus versos finales Marsilo refiera a las ramas de mirto para introducir la intervención de Orompo, si se tiene en consideración el contexto dramático en el que se enmarca la alusión vegetal, resulta posible aventurar la posibilidad de que durante esta representación los cuatro pastores utilicen una serie de elementos visuales y decorativos<sup>49</sup>, como la vestimenta y la corona que lleva Orompo, que aporten espectacularidad teatral a la escena, entre los que se encuentre presente el mirto.

#### **4. Presencia y simbolismo del bosque en el paisaje arcádico cervantino**

En el relato de sus desafortunados amores con Artidoro, la pastora Teolinda ofrece una descripción del escenario natural en el que ambos personajes se ven por primera vez, en los siguientes términos:

Acaeció, pues, que un día (...) viniendo yo con otras pastoras de nuestra aldea a cortar ramos y a coger juncia y flores y verdes espadañas para adornar el templo y calles de nuestro lugar (...), acertamos a pasar todas juntas por un *deleitoso bosque* que entre el aldea y el río está puesto, adonde hallamos una junta de agraciados pastores, que a la sombra de los

---

<sup>49</sup> Se profundizará en estos usos decorativos de las plantas en el capítulo IV de la presente investigación.

verdes árboles pasaban el ardor de la caliente siesta (I, 62; el destacado nos pertenece).

Independientemente de la ya comentada importancia del rol de los árboles como refugio fresco que protege del calor –y que, tal como el fragmento citado demuestra, reaparece también en algunos de los relatos intercalados de la novela–, el aspecto sobresaliente de la descripción radica en la alusión a un “deleitoso bosque” como escenario de la escena referida.

En efecto, los bosques constituyen una de las múltiples formas que puede asumir el *locus amoenus* en el paisaje bucólico. La visión del bosque como un espacio agradable de recreación cuenta, ciertamente, con una larga tradición en la literatura pastoril, especialmente, en la novela, tal como pareciera confirmarlo la asiduidad con que el bosque aparece, por ejemplo, en *La Diana* de Montemayor. El Libro tercero se inicia, precisamente, con la alusión al bosque como un lugar de solaz por el que las pastoras pueden deambular: “Con muy gran contentamiento caminaban las hermosas ninfas con su compañía por medio de un espeso bosque” (III, 227) Posteriormente, la pastora Belisa relata que “No estaba muy lejos de allí Arsileo cuando yo estos versos cantaba, que, habiendo aquel día salido a caza y estando en lo más espeso del bosque, pasando la siesta, parece que nos oyó” (III, 248).

Cabe recordar que esta frecuente asociación del bosque con la naturaleza amena no constituye un rasgo original y propio de la literatura bucólica; sino que, en verdad, la presencia de espesuras arbóreas y su visión estetizada se encontraban presentes, de acuerdo con el ya citado trabajo de CURTIUS, en la narración épica en sus orígenes homéricos, y que habrían de perdurar hasta la novela de caballerías española, género literario del que el pastoril pudo haber heredado dicha imagen del bosque. En efecto, CACHO BLECUA señala cómo en la visión espacial caballeresca la amenidad de las florestas convertía a estos escenarios en un espacio propicio para el encuentro amoroso entre los amantes:

El espacio puede ser considerado no como una pura descripción física, sino como el marco adecuado para la exaltación de los sentimientos del personaje principal. Por ello podremos encontrarnos ante distintos lugares que conservan una nota común: el reverdecimiento propio de la primavera, o lo que podríamos denominar el espacio primaveral (...) Los encuentros amorosos entre los amantes se desarrollarán en lugares

convenientes para esta exaltación de su amor, de la que parece hacerse eco la naturaleza, considerada no objetivamente, sino como proyección subjetiva de los sentimientos humanos (...) El *locus amoenus* invita a la exaltación del amor con su belleza –flores y rosas– y la continua renovación de las aguas. Es el lugar del sueño, de la felicidad exaltada con sus claros simbolismos (2008: 163-164).

A pesar de la visión idílica del bosque que Teolinda construye en su descripción del escenario bucólico, y que, en efecto, se encuentra también presente tanto en la literatura pastoril previa a Cervantes como en la extensa tradición épica, cabe poner de manifiesto que los bosques no constituían un lugar unívoco en el imaginario medieval; por el contrario, la tradición literaria occidental supo atribuirles variados matices simbólicos, que incluso resultan contradictorios entre sí.

En efecto, paralela a la representación idílica, el discurso artístico motivó una interpretación contraria de las arboledas, ya no como *locus amoenus* sino como como *locus horridus*. Esta antigua asociación del bosque con lo espantable puede hallarse ya en la *Eneida*, obra en la que “el bosque está para Virgilio penetrado de un horror fatídico; es tránsito hacia el más allá, como lo será en Dante” (CURTIUS, 2017: 275).

En términos similares, Paul ZUMTHOR señala, en su conocido libro dedicado al estudio del espacio medieval, los significados que el bosque fue adquiriendo para la mentalidad del hombre medieval. En tanto que funcionaba como el espacio desértico y de “vacuidad irreductible” por antonomasia, el bosque fue visto, hasta comienzos del siglo XI, como un espacio de “plenitud terrorífica”:

El bosque constituye una inmensa matriz, fuente aparentemente inagotable de *vida indómita*. Las civilizaciones sucesivas se han ido haciendo con él y contra él, han ido desbrozando a sus expensas sus lugares propios. Más que como espacio arbolado, se le considera como un *no man's land* por el que van errando los *animales salvajes*, los jabalíes de montanera, y frecuentemente, *personajes inquietantes*, leñadores, carboneros (1993: 64).

A pesar de la progresiva domesticación y desaparición de los bosques reales en Europa al final de la Alta Edad Media, ZUMTHOR pone de relieve el hecho de que el discurso literario, lejos de acompañar estos nuevos procesos históricos, conservó la perspectiva simbólica original del bosque:

A través de la escritura aflora a la conciencia en estos relatos la imagen fabulosa que sigue poblando las mentes: un espacio opresivo por su volumen mismo, a pesar de la veneración de que es objeto el árbol en particular; devorador, poblado de bestias feroces (como el lobo, sobre el que cristalizan los terrores ancestrales que alimentan los cuentos y leyendas); generoso, sin embargo, fecundo en caza y en frutos de toda clase; angustioso pero sereno. Reina en él la oscuridad, imagen de la noche terrible que cada atardecer libra al hombre indefenso a la maldad de la naturaleza (1993: 66).

No obstante, posteriormente comenzó a acentuarse más notoriamente la diversidad simbólica del bosque, que, si para algunos autores del ciclo artúrico las arboledas podían representar el espacio propio del bandido que vive fuera de la ley, y hasta de la locura, a partir del siglo XIII adoptaron matices cercanos a lo idílico, funcionando como un espacio que favorecía la búsqueda del conocimiento y el contacto con lo espiritual<sup>50</sup>. Resulta pertinente destacar que esta creciente tendencia, a partir del 1200, a idealizar ciertos rasgos de los espacios selváticos no significó la desaparición de la tradición que había asociado el bosque con la imagen del *locus horridus*, sino que, por el contrario, pervivió en la literatura medieval castellana, tal como lo demostró el crítico Santiago LÓPEZ-RÍOS (2006) en su análisis de dicho motivo en la literatura política castellana del siglo XV.

Así, las primeras manifestaciones renacentistas de la literatura bucólica, tanto en verso como en prosa, heredaron de la Edad Media un imaginario simbólicamente rico, que atribuía al bosque matices tanto idealizantes (fresco, fértil, umbroso) como distópicos (salvaje, oscuro, peligroso). A la luz de esta amplitud polisémica, abordar los episodios en los que Cervantes recrea el escenario del bosque en *La Galatea* implica enfrentarse a un espacio de notoria complejidad semántica, y que en la segunda mitad del siglo XVI continuó adoptando nuevos rasgos metafóricos, conforme se publicaban otras novelas pastoriles.

Tómese como antecedente ejemplar los múltiples matices simbólicos que rodean la imagen del bosque en la *Diana* de Montemayor, obra en la que, de acuerdo con GÉAL, los espacios arbóreos tenderían siempre a funcionar como *loci ameni*, ya que “Le *locus horridus* n’intervient réellement qu’en une seule occasion, dans l’épisode des

---

<sup>50</sup> ZUMTHOR menciona el caso del sabio encantador Merlín, quien, finalizada la aventura, se retira a su ermita “en búsqueda del Espíritu” (1993: 67).

sauvages” (2011: 265). Si bien GÉAL acierta en su observación, su análisis del bosque en el paisaje de la *Diana*, a partir de la oposición *locus amoenus/locus horridus*, se centra únicamente en el episodio del Libro segundo, en el que surgen los tres salvajes que intentan violentar a las ninfas, mientras que no profundiza en los diversos rasgos distintivos de las alusiones a bosques en los episodios restantes.

A lo largo de los seis libros que componen *La Galatea*, las referencias a bosques y montes<sup>51</sup> como ámbito del paisaje bucólico son múltiples.

La primera alusión al bosque en la novela cervantina se encuentra en el Primero libro, y sirve como marco del ya mencionado episodio del asesinato de Carino en manos del joven Lisandro.

Toda esta escena pone en evidencia y, al mismo tiempo, juega con la asociación tradicional, tal como se expuso anteriormente, entre el bosque y el miedo, en tanto que el *locus horridus* entraña grandes peligros tanto para quienes se encuentran en él (Lisandro), como para quienes se adentran allí (Elicio). Resulta por demás claro que todos los riesgos que el bosque puede implicar se encuentran presentes en ambos personajes, ya sea para Lisandro, que conoce las fieras que suelen habitar por tales sitios, o para Elicio, quien ingresa al bosque a encontrarse con un sujeto amenazante, (piedra en mano), y a quien ya ha visto cometer un asesinato.

ZIDOVEC señala que en este segundo encuentro por la noche se produce un choque entre el presente mítico en que vive inserto Elicio, y las circunstancias del devenir histórico que rodea a Lisandro, lo que derivará en un intercambio momentáneo de realidades:

Cuando Elicio penetra en el escenario donde Lisandro está inmovilizado –en una pose de ataque que es la condensación de su historia de violencia y muerte– el espectador pasivo que él representa se incorpora a un nuevo micro-mundo regido por coordenadas temporales diferentes. Por un

---

<sup>51</sup> Cervantes emplea asiduamente en *La Galatea* el vocablo “monte” como sinónimo de “bosque”. Si bien la última edición del Diccionario de la RAE recoge actualmente esta acepción del término (“Tierra inculta cubierta de árboles, arbustos, matas o hierba”, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [último acceso: 5 de junio de 2021]), ésta no se hallaba presente ni en COVARRUBIAS, quien sólo define *monte* como “tierra alta” (2006: 1295), ni en el *Diccionario de Autoridades*: “Una parte de tierra notablemente encumbrada sobre las demás”. Sin embargo, COROMINAS señala en su *Diccionario crítico-etimológico* que “la acepción secundaria “arbolado o matorral” ya se encontraba aceptada hacia 1140”, recurso electrónico: <https://archive.org/details/diccionario-critico-etimologico-castellano-g-ma-corominas-joan-pdf/page/n1/mode/2up> (último acceso: 7 de junio de 2021).

instante Elicio asumirá un papel activo (...) pero Elicio no puede dejar de ser afectado por ese mundo temporal al que se verá expuesto (...) Lisandro, por su parte, al aceptar las sugerencias del espectador, inicia un movimiento de abandono de su marco de referencia para pasar insensiblemente al mundo atemporal de los pastores (1990: 12).

Sin embargo, ambos pastores pronto descubren que la presencia del otro no implica ningún tipo de amenaza, idea que se ve reforzada por la idiosincrasia del escenario, ya que el bosque espantable da paso a un singular prado. El sitio llano y resguardado no permite la violencia, sino que invita al diálogo y al relato de Lisandro, en el que el joven explica la historia de sus trágicos amores con Leonida y la traición cometida a Carino, de cuyo violento fin Elicio fue espectador directo.

Respecto de la importancia del bosque en este episodio, resta señalar que este ámbito natural no sólo adquiere matices simbólicos a raíz de los hechos que suceden en él, sino que, además, se vuelve un rasgo paradigmático que define la identidad misma de Lisandro. En tanto que se desconoce su nombre verdadero, el narrador se refiere al pastor con el epíteto “el pastor homicida”, en consonancia con el accionar del personaje; pero en la escena del encuentro nocturno, el joven pastor recibe el nombre de “el pastor del bosque”, de acuerdo con el espacio desde el cual hizo su primera aparición en la novela, y donde fue posteriormente hallado por Elicio. El escenario arbóreo se convierte, de esta forma, en un rasgo distintivo que permite a la voz narradora aludir al personaje, cuyo nombre verdadero permanece momentáneamente oculto, tal como ocurrirá años más tarde con Sansón Carrasco, “el Caballero del Bosque”, en el *Quijote* de 1615<sup>52</sup>.

Una nueva alusión al ámbito del bosque puede encontrarse al comienzo del Cuarto libro, con la primera aparición del personaje de Rosaura en la obra. Tras el encuentro con dos caballeros en una quebrada, Galatea, Teolinda y Florisa “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, 210). Posteriormente, las tres pastoras vieron, desde su escondite, que uno de los dos

---

<sup>52</sup> “—A buena fe que es así —respondió Sancho— y que debe de ser caballero enamorado. —No hay ninguno de los andantes que no lo sea —dijo don Quijote—. Y escuchémosle, que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que canta, que de la abundancia del corazón habla la lengua. Replicar quería Sancho a su amo, pero la voz del Caballero del Bosque lo estorbó” (II, XII, 124–125).

caballeros “trabó a las dos pastoras de las manos, y poco a poco comenzó a entrar con ellas por medio de un cerrado bosque que allí estaba”. Intrigadas por la identidad de las pastoras rebozadas y su relación con el caballero, Galatea y sus amigas deciden entrar al mismo bosque para seguir a los enigmáticos pastores, lo que origina una curiosa escena de persecución en la que el espacio del bosque, con evidentes matices laberínticos, desempeña un rol decisivo:

Acordaron de rodear por una parte del bosque, y mirar si podían ponerse en alguna que pudiese serlo para satisfacerles de lo que deseaban. Y, haciéndolo así como pensado lo habían, atajaron al caballero y a las pastoras, y, mirado Galatea por entre las ramas lo que hacían, vio que, torciendo, sobre la mano derecha, se emboscaban en lo más espeso del bosque, y luego por sus mismas pisadas les fueron siguiendo, hasta que el caballero y las pastoras, pareciéndoles estar bien adentro del bosque, en medio de un estrecho pradecillo, que de infinitas breñas estaba rodeado, se pararon (IV, 210).

La intriga que provoca la identidad oculta de las damas en Galatea, Teolinda y Florisa funciona como móvil para que las tres pastoras abandonen su escondite entre las ramas y se internen en la espesura del bosque. Se trata, con la excepción de unas pocas variaciones, de una escena muy similar a la de la salida nocturna de Elicio en busca de Lisandro. Al igual que en el ya analizado episodio del Primero libro, en la presente escena un grupo de pastoras decide abandonar la seguridad del prado ameno para penetrar en un bosque en el que se sabe que se encuentran individuos misteriosos y desconocidos en la aldea. Paralelamente, el trayecto no concluye dentro del bosque mismo, sino que termina desembocando en un prado cerrado y secreto, punto de reunión y diálogo, en este caso, entre Rosaura y Grisaldo. El factor amenazante y peligroso también se encuentra presente en esta escena, pues de forma análoga a la piedra que ostentaba Lisandro, las tres pastoras encuentran que el caballero que se encuentra con Rosaura cuenta con “un cuchillo de monte”, y posteriormente, que Rosaura, asimismo, saca de su pecho una daga con la que intenta, en vano, suicidarse.

Independientemente de las interesantes correspondencias entre ambos episodios, resulta esencial focalizar todo este cuadro con que se inicia el Libro IV de *La Galatea* desde la perspectiva espacial. Tal como se comentó más arriba, el trayecto recorrido por las tres amigas a través de los árboles del bosque resulta peligroso no sólo por lo

desconocido, sino también por lo laberíntico. La espesura y gran dimensión del bosque se convierten en dos obstáculos notables que, si no fuera por el rastro de las pisadas, podrían exponer a los tres personajes femeninos a las innumerables amenazas de dicho escenario. Este carácter intrincado del espacio selvático, capaz de encerrar dentro de sí al ser humano, sin permitirle el regreso a la civilización y exponiéndolo a múltiples riesgos, cuenta con un importante antecedente dentro del género pastoril. En el inicio del Libro IV de la *Diana* de Montemayor se describe el complicado sendero que los pastores deben recorrer por medio de un bosque para llegar, finalmente, al templo de la sabia Felicia:

“Llegaron a un espeso bosque y tan lleno de silvestres y espesos árboles que, a no ser de las tres ninfas guiados, no pudieran dejar de perderse en él. Ellas iban delante por una muy augusta senda, por donde podían ir dos personas juntas” (IV, 255).

En ambos ejemplos, resulta esencial la presencia de un elemento visual que funciona como guía –ninfas/pisadas– a lo largo del trayecto por la espesura arbórea que, de otro modo, funcionaría como un auténtico *locus horridus*.

Mediante una nueva referencia a la espesura arbórea concluye, hacia finales del Quinto libro, la trama de Rosaura y Grisaldo, cuyo trágico desenlace –el rapto de Rosaura– se encuentra íntimamente vinculado con el paisaje natural que rodea a los personajes durante la escena. La súbita aparición de ocho hombres a caballo, con el rostro cubierto, genera una notoria sorpresa entre el grupo de pastores, quienes luego son inesperadamente atacados, mientras uno de ellos –Artandro– aprovecha para raptar a Rosaura:

No os maravilléis, buenos amigos, de la sinrazón que al parecer aquí se os ha hecho, porque la fuerza de amor y la ingratitud de esta dama han sido causa della; ruégoos me perdonéis, pues no está más en mi mano; y si por estas partes llegare, como creo que pronto llegará, el conocido Grisaldo, direisle cómo Artandro se lleva a Rosaura, porque no pudo sufrir ser burlado della; y que si el amor y esta injuria le movieren a querer vengarse, que ya sabe que Aragón es mi patria y el lugar donde vivo (V, 318).

Ante la imposibilidad de lograr que Artandro desista en su violencia y libere a la cautiva Rosaura, Damón y Elicio atacan al grupo de caballeros rebozados con piedras, aunque con escaso éxito:

Pero, con todo esto, no dejara de sucederles mal a los dos atrevidos pastores, Si Artandro no mandara a los suyos que se adelantaran y los dejaran, como lo hicieron, hasta entrarse por un espeso montezuelo que a un lado del camino estaba, y con la defensa de los árboles hacían poco efecto las hondas y piedras de los enojados pastores (V, 319).

Las palabras con que se cierra el fragmento citado revisten un doble interés para este análisis de los matices simbólicos del bosque en *La Galatea*. En primer término, resulta pertinente señalar que en el cierre del episodio, la espesura arbórea presenta, nuevamente, rasgos terroríficos, en tanto que permite la fuga de Artandro y los otros caballeros con Rosaura, por lo que el rapto se consuma acabadamente, en un claro triunfo de la violencia por sobre la honra. Asimismo, los árboles que componen el bosque impiden los efectos de las piedras que Damón y Elicio arrojan a los cautivadores, lo que otorga a la flora del paisaje bucólico una original función de escudo que protege de los ataques. Así, esta última alusión al bosque se encuentra fuertemente cargada de matices negativos, en tanto que posibilita la consumación del accionar fuera de la ley de Artandro mediante la fuga, y a su vez, ofrece a los bandidos una protección natural que los salvaguarda.

En este primer nivel de análisis de las alusiones vegetales en el texto de *La Galatea* se ha intentado demostrar las diversas funciones que la presencia de árboles en el paisaje bucólico puede desempeñar, tanto por su mera existencia como por los modos en que los personajes se relacionan con ellos.

Así, se ha podido determinar, mediante el cotejo de los topónimos literarios inventados por Cervantes, que la vegetación del *locus* puede convertirse en un rasgo paradigmático del espacio arcádico, y que sirva, en consecuencia, para su designación. La presencia de abundantes cipreses, o de dos únicas palmas, por ejemplo, resulta suficiente para que esos espacios sean conocidos como el Valle de los Cipreses o el Arroyo de las Palmas.

Asimismo, consideramos que han quedado demostrados determinados roles que la flora puede desempeñar para los pastores que habitan en el *locus*. Si bien la sombra fresca brindada por los árboles, o su valor de ubicación espacial, constituían tópicos muy frecuentes en la narrativa pastoril, no resulta menor el hecho de que Cervantes los recupere, manteniendo estas pequeñas pero valiosas convenciones del género bucólico.

Sin embargo, la reutilización cervantina de estos tópicos ha logrado, por otro lado, convertirlos en un recurso narrativo valioso, tal como se ha intentado señalar respecto del *motif de l'espionage*. En efecto, Cervantes ha sabido transformar este recurrente motivo en un elemento fundamental de la obra, en tanto que es sólo mediante el espionaje y la mirada intrusa de los pastores que la trama se diversifica y enriquece con las experiencias vitales de aquellos personajes que llegan a la aldea para exponer sus conflictos en el mundo histórico.

#### **Capítulo IV: Valores sensoriales y decorativos de las flores**

En sus continuos desplazamientos por diversos sitios del *locus* bucólico los pastores cervantinos se enfrentan a múltiples componentes naturales del paisaje bucólico cuya belleza genera en los personajes no solo admiración por el espectáculo visual, sino también diversas experiencias sensoriales mediante los árboles y flores del paisaje ameno apelan al olfato y el oído de los pastores.

Así, junto con la frescura de las corrientes, la variedad, colorido y aroma de los diversos árboles y, especialmente, de las especies florales presentes en el paisaje bucólico conducen a los pastores a una “contemplación estética de la naturaleza”, en la que las especies vegetales se convierten, a los ojos de los pastores, en elementos decorativos que terminan por ofrecer una imagen en la que el espacio natural se asemeja a una pintura artificiosa y sensorial<sup>53</sup>: “el paisaje mismo se convierte en una idea de sí mismo. Habiendo nacido como instinto natural, se eleva a categoría estética” (LAPESA, 1985:71).

En esta visión plástica del espacio natural, los diversos elementos naturales que lo conforman aparecen transformados en objetos artísticos y decorativos que ayudan a embellecer aún más el cuadro paisajístico del *locus*: “de los verdes árboles de que esta nuestra ribera está tan adornada” (I, 28).

O bien aparecen referidos en la descripción del paisaje bucólico mediante el empleo de imágenes poéticas que aluden a términos pertenecientes al campo de las artes visuales: “la tierra que lo abraza, vestida de mil verdes ornamentos, parece que hace fiesta y se alegra” (VI, 345).

La construcción artística del paisaje natural que rodea a los pastores cervantinos se basa no solo en el impacto visual generado por el verde tapiz de árboles y hierba; la presencia de variadas especies florales en la hierba aporta una notable variedad de colores:

Estaba la plaza tan enramada que una hermosa verde floresta parecía, entretejidas las ramas por cima de tal modo que los agudos rayos del sol en todo aquel circuito no hallaba entrada para calentar el fresco suelo,

---

<sup>53</sup> Así lo enuncia explícitamente Lope de Vega en el comienzo de su *Arcadia*: “Poblado de pequeñas aldeas, que entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos un agradable lienzo de artificiosa pintura” (2012:175).

que cubierto con muchas espadañas y con mucha diversidad de flores se mostraba (III, 175).

La variedad de colores que resulta del conjunto visual conformado por cada uno de los epítetos que acompañan a las especies de flores mencionadas ayuda a crear la imagen de un cuadro plástico cuya descripción, gracias a la alusión a los colores, gana en ornamentación e impacto visual.

Asimismo, resulta esencial poner de resalto que la variedad floral que el *locus* ofrece a la vista de los pastores que transitan por él tiene la capacidad de trascender el estatismo de una bella pintura para convertirse en una auténtica experiencia sensorial mediante la alusión a los aromas. En efecto, las flores presentes en el suelo del paisaje bucólico constituyen no solo una colorida fuente de belleza visual; mediante las referencias a su perfume se incorporan a las descripciones impresiones olfativas que realzan la mera contemplación, lo cual termina por generar en los personajes cervantinos una “opulencia sensorial” (LAPESA, 1985:95). Desde esta perspectiva, resultan interesantes las palabras con las que el narrador describe la primera aparición del pastor Elicio en la escena inicial de *La Galatea*. La utilización de términos que apelan simultáneamente a varias impresiones corporales –tacto, vista y olfato– ilustra a la perfección la capacidad de la natura para ofrecer a quienes la habitan una experiencia multisensorial gracias a las propiedades artísticas de los elementos que lo componen:

Y así, yéndose poco a poco gustando de un templado céfiro que en el rostro le hería, lleno de suavísimo olor que de las olorosas flores de que el verde suelo estaba colmado, al pasar por ellas blandamente robaba envuelto en el aire delicado (I, 33-34).

La habilidad de la pluma cervantina para ilustrar, a partir de una breve descripción espacial, cómo las presencias vegetales, junto con el viento, parecen conjurarse para delinear un paisaje de potente atracción visual pero que también constituyen un deleite para los demás sentidos<sup>54</sup> no deja de poner de relieve la capacidad de Cervantes de imitar y rescatar las técnicas que los autores bucólicos que lo precedieron habían logrado dominar. De acuerdo con los ejemplos anteriormente citados, podría fácilmente aplicarse a Cervantes la valoración que LAPESA tenía respecto

---

<sup>54</sup> Para un abordaje de la literatura española medieval y del Siglo de Oro desde la cuestión de los sentidos, *vid.* Ryan D. GILES y Steven WAGSCHAL (2018).

de la maestría descriptiva de Sannazaro, quien “poseía (...) el don de hablar a los sentidos: *sus descripciones brindan fina matización de colores* y recogen todas las variedades del sonido” (LAPESA, 1985: 94; el destacado nos pertenece).

Desde esta perspectiva, la escena de *La Galatea* en la que Cervantes aborda con mayor detenimiento la cuestión de la contemplación artística del paisaje idílico y la admiración que ello genera en los personajes se ubica al comienzo del Libro Sexto, durante el trayecto desde la aldea hasta el Valle de los Cipreses. Durante el desplazamiento por las riberas del Tajo, el pastor Marsilio contempla en éxtasis la belleza de las riberas del Tajo, superior incluso a la de varios famosos sitios, de acuerdo con la voz autorizada del pastor, quien ha viajado y recorrido por paisajes similares:

No poca maravilla me causa, Elicio, la incomparable belleza destas frescas riberas, y no sin razón, porque quien ha visto como yo las espaciosas del nombrado Betis, y las que visten y adornan al famoso Ebro y al conocido Pisuerga, y en las apartadas tierras ha paseado las del santo Tíber y las amenas del Po (...) sin dejar de haber rodeado las frescuras del apacible Sebeto, grande ocasión había de ser la que a maravilla me moviese de ver otras algunas.

Vuelve pues los ojos, valeroso Timbrio, y mira cuánto adornan sus riberas las muchas aldeas y ricas caserías que por ellas se ven fundadas. Aquí se ve en cualquiera sazón del año andar la risueña primavera con la hermosa Venus en hábito sucinto y amoroso, y Céfiro que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores.

Y la industria de sus moradores, ha hecho tanto que la naturaleza, incorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambas dos se ha hecho una tercia naturaleza, a la cual no sabré dar nombre (VI, 344-345).

El empleo de la expresión “tercia naturaleza” para aludir al grado supremo de armonía y belleza que surge de la unión complementaria del espacio salvaje (primera naturaleza) y el artificio artístico (segunda naturaleza) se remonta, de acuerdo con las fuentes citadas por Mónica LUENGO AÑÓN, a una carta del humanista italiano Jacopo Bonfadio, en la que el historiador retrata el paisaje campestre en términos casi idénticos a los que luego Cervantes, entre varios autores, pone en boca de su personaje bucólico: “che la natura incorporata con l’arte é fatta artifice, e connaturale de l’arte, e d’amendue e fatta una terza natura, a cui non sarei dar nome” (Bonfadio *apud* LUENGO AÑÓN, 2015: 90).

Sin embargo, en la composición de este tercer tipo de existencia natural la esfera artística supone la existencia de un artificio, un obrar artístico que no proviene de la naturaleza salvaje, sino que se une a ella para complementarla, sin que ninguna prime ni domine a la otra, tal como señala Francisco GARROTE PÉREZ: “Ambas fuerzas, en completa armonía, dan como resultado un lugar de delicias. No hay lucha, sino complemento entre las fuerzas” (1997: 50). En consecuencia, para que el paisaje natural pueda alcanzar ese grado perfecto de belleza se requiere de la presencia del hombre y su poder de intervención en el entorno que lo rodea. Precisamente, esta “segunda naturaleza” radica en la capacidad del hombre, *homo faber*, de manipular el paisaje natural aplicando sus conocimientos teóricos (“la industria de sus miradores”, al decir de Cervantes en el fragmento anteriormente citado), lo que posibilitará la creación de un nuevo tipo de espacio que funcione como arquetipo de la tercia realidad: el jardín.

### **1. El ideal de jardín renacentista y sus antecedentes medievales**

Abordar el análisis de la presencia y configuración del espacio del jardín en el universo pastoril de *La Galatea* conlleva establecer *a priori* dos problemáticas fundamentales, en principio sin relación entre sí, pero cuya ausencia imposibilitaría un análisis integral y profundo de este tipo de escenarios: a) desde una perspectiva diacrónica, se impone en primer lugar la necesidad de definir la imagen arquetípica del jardín plasmada en la literatura renacentista, en oposición con la visión que los autores medievales proponían de este sitio y en consonancia con las revolucionarias innovaciones –plasmadas en la tratadística humanista sobre jardinería– que empezaron a introducirse en los jardines de palacios históricos a partir del siglo XVI; b) desde una perspectiva textual, *La Galatea* plantea la problemática cuestión de que en ella Cervantes nunca emplea el término “jardín” para aludir al ya referido escenario del Valle de los Cipreses, que constituye el ejemplo concreto y perfecto de *terza natura* en el paisaje bucólico cervantino.

Este segundo elemento mencionado se vuelve mucho más problemático si se tiene en cuenta el hecho de que el vocablo “jardín” sí aparece –tal como se expuso en el segundo capítulo– en referencia al escenario paradigmático de retiro exclusivamente femenino.

Sin embargo, la bibliografía crítica<sup>55</sup> existente sobre este episodio de *La Galatea* parece no haber reparado en esta cuestión, aun cuando ofrecen interpretaciones diversas sobre este episodio empleando el vocablo “jardín”, que jamás aparece aplicado a dicho núcleo narrativo en el texto cervantino.

De allí la firme idea de que solo un análisis sustentado en los testimonios de jardines históricos y la teorización de su diseño en la incipiente literatura científica centrada específicamente en la arquitectura de estos espacios, junto con la consideración de la tradición del género pastoril, permitirá ofrecer una respuesta convincente para resolver este interrogante.

### *1.1. El modelo de jardín medieval y su reformulación renacentista*

A lo largo de los siglos XVI y XVII, al mismo tiempo que los novelistas pastoriles retrataban en sus obras una y otra vez maravillosos jardines, simultáneamente en múltiples ciudades históricas del Imperio español emprendían la construcción o reformación de imponentes vergeles que, fieles a las innovaciones que provenían de los arquitectos italianos, fueron transformándose en espacios cada vez más complejos y artificiosos. Así, hacia mediados del siglo XVI, “época de oro de los jardines” (LUENGO AÑÓN, 2015: 89), comenzó a gestarse una época de transición, en la que un importante movimiento de renovación arquitectónica ideó, con base en la ideología humanista, un nuevo arquetipo renacentista de lugar deleitoso, que intentaba superar el diseño y significado de los jardines medievales.

Uno de los principales obstáculos que se presentan para poder establecer claramente cuáles fueron las modificaciones introducidas por la revolución técnica del siglo XVI consiste en la ausencia actual de ejemplares históricos de jardines medievales españoles, lo que, junto con la falta de un corpus sólido y teórico sobre el diseño de estos sitios, imposibilita definir una imagen clara y general de la idiosincrasia de los vergeles medievales. Por ello, para esbozar algunos lineamientos sobre el jardín medieval resulta indispensable recurrir especialmente a las obras literarias como fuentes de información, aun a pesar de los peligros que esta metodología conlleva.

---

<sup>55</sup> Véase, especialmente, Aurora EGIDO (1985), Bruno DAMIANI (1989; 2008), Frederick de ARMAS (2013).

De acuerdo con la obra ya citada de Paul ZUMTHOR, para el imaginario medieval “el jardín representa al espacio universal, transmutado en obra humana por el mero placer de aquel que lo habita” (1993:104). En tanto que ejemplo perfecto de *locus amoenus*, el jardín constituye una síntesis de “placer y felicidad”:

en lo esencial, está hecho de plantas y de agua que corre. Las unas exaltan los simbolismos latentes del árbol y la flor; la otra representa, evidentemente, la eternidad. El árbol atrae a los pájaros o rumorea bajo la brisa; la fuente, el arroyo murmuran y encandilan el oído. Reina una paz que no se puede comparar con ninguna otra; un reposo total (ZUMTHOR, 1993:105).

Esta armonía perfecta entre los diversos pero simples elementos naturales que se entrelazan transformó el jardín medieval, a la luz del pensamiento cristiano occidental, en una reminiscencia del jardín paradisíaco por excelencia: el Edén. De esta manera, el diseño de los vergeles medievales se sustentaba en el anhelo de recuperar la dicha y paz de las que el hombre gozaba antes de su caída en el pecado. Aunque, como bien señala Mario SATZ, dichos espacios amenos también contaban, como consecuencia de la influencia de la exégesis bíblica, con un fuerte simbolismo orientado al futuro: “Confundido, a veces, con la Edad de Oro, y por ello situado atrás en el tiempo, con los siglos la imagen del Paraíso se proyectó por influencia del mesianismo bíblico hacia adelante, transformándose en un valle de maravillas en el que reposan los muertos” (SATZ, 2017:10).

El hecho de que la mentalidad medieval asociara el jardín con la imagen del Paraíso bíblico perdido derivó en un atributo que logró convertirlo en un sitio único del orden de la naturaleza: su exclusividad. En efecto, las distintas clases de vergeles reflejados en la literatura occidental medieval reflejan este concepto de espacio cerrado, restringido y concentrado en sí mismo –de allí la constante referencia de los autores a muros u otro elemento que imposibilita el fácil acceso–, características que determinan la idiosincrasia del *hortus conclusus*.

Por lo tanto, esta concepción del jardín paradisíaco representaba una dicotomía, al contraponer la liberalidad con la que el vergel ofrecía toda su belleza, frutos y solaz, y su ubicación y diseño reservados:

Pero aquello que es libre por dentro, aquello que es delicia y frescura, aparece con frecuencia cerrado, herméticamente tapiado por fuera,

rodeado de murallas muchas veces altísimas, de donde podemos inferir que sus secretos deben guardarse y protegerse con el fin de no agotar ni extinguir sus virtudes. El paraíso es, al parecer, cosa de pocos. La dificultad de acceder a él está en relación directa con los fantásticos bienes que encierra su perímetro (SATZ, 2017: 14–15).

Esta visión paradisíaca y selecta del vergel fue la que dio lugar, durante la Edad Media, al jardín del claustro, construido junto al edificio de un monasterio, sobre el diseño de una planta generalmente cuadrangular, que, con su belleza y retiro, no solo favorecía la meditación en la vida monacal, sino que contaba, tal como lo expone AGUILAR PERDOMO, con claros símbolos de significación cristiana:

Las azucenas representaban la pureza de la Virgen, las margaritas la inocencia de Cristo y las rosas rojas el amor divino, mientras los muros del recinto reflejaban la entrega a Dios, el laberinto vegetal la búsqueda de la verdad y el agua la eternidad (2010: 201).

Pero al sentido estético y simbólico del jardín monástico altomedieval se le superponía también la dimensión cotidiana y utilitaria, ya que, tal como lo demuestra el estudio de los planos de ciertos monasterios históricos<sup>56</sup>, el *hortus conclusus* de claustro debía contar, además de especies ornamentales que deleitaran la vista y el olfato, con variadas especies frutales que proporcionaran sustento para la vida diaria dentro del monacato.

Sin embargo, en forma paralela a esta concepción del jardín de claustro, el imaginario medieval también concibió el jardín –aunque con mayor énfasis en los siglos previos al Renacimiento– como un espacio propicio para el descanso y la recreación.

Esta asociación del vergel con la vida del ocio sentó las bases para la extensa y tan cultivada tradición literaria según la cual el jardín funciona como un ámbito de placer que favorece los encuentros íntimos de las parejas de amantes. Así, estos pequeños paraísos secretos se convertían en un lugar de delicias que permitían la expresión amorosa de los personajes, idea que, como bien apunta AGUILAR PERDOMO, si bien ya se encontraba presente en algunas de las obras más importantes de la literatura medieval (*Roman de la Rose* o *Floire et Blanchefleur*, por ejemplo), el corpus en el que finalmente terminará por constituir un tópico fundamental es el de la novela de caballerías. Al respecto señala Juan Manuel CACHO BLECUA: “El *locus amoenus* invita a

---

<sup>56</sup> Para un análisis de esta cuestión, véase especialmente el trabajo de A. MARTÍNEZ (2015).

la exaltación del amor con su belleza –flores y rosas– y la continua renovación de las aguas. Es el lugar del sueño, de la felicidad exaltada” (2008:164).

Sin embargo, resulta interesante poner de resalto el hecho de que esta resignificación erótica del jardín hacia fines de la Edad Media no conllevó cambios significativos en su diseño arquitectónico respecto de aquellos que se construían junto a los monasterios. Por el contrario, la escasa ornamentación artificial, así como la selección y distribución de las distintas especies florales resultaban casi idénticas en comparación con las de los jardines de claustro, aunque con una lectura simbólica muy diferente de los elementos que los componían:

Las representaciones medievales muestran que la composición del *jardín amoreux* se hacía siguiendo la manera monástica, con muros, fuentes y eras sembradas de flores (...) tenía además dos componentes esenciales: la carpa, que se utilizaba en las fiestas cortesanas y en las citas íntimas; y el cenador (...) que era particularmente útil para los encuentros de los amantes. Se trata pues de una especie de paraíso terrenal, que, sin embargo, no tiene connotaciones cristianas, sino totalmente laicas: un paraíso erótico, de signo pagano (AGUILAR PERDOMO, 2010: 203).

De modo que, más allá de la ubicación e intencionalidad del jardín medieval, este mantuvo, a lo largo de estos siglos de cultura occidental una imagen prototípica y bien definida que reaparece con pocas variaciones en los múltiples testimonios históricos y artísticos provenientes de la literatura medieval.

Sin embargo, para cuando Cervantes publica *La Galatea* hacia fines del siglo XVI, predominaban ya en el Imperio español –como consecuencia de la notable influencia que la cultura italiana ejercía sobre la hispana– los nuevos paradigmas del espíritu renacentista, que originaron, tal como se expuso en el capítulo I de esta investigación, una creciente oleada de innovaciones técnicas y científicas que revolucionaron el conocimiento proveniente de las distintas ciencias humanas. Lógicamente, los cánones medievales que predeterminaban el modo según el cual se debía diseñar la construcción de un jardín, debido a la revolución científica tanto en el campo de la jardinería<sup>57</sup> como en otras áreas del conocimiento<sup>58</sup>, no fueron ajenos al espíritu de transición y renovación que reinó en la Península Ibérica durante el 1500.

---

<sup>57</sup> Entre los múltiples tratados que surgieron en la Europa humanista sobre la construcción de jardines, podrían destacarse los siguientes: *Agricultura de jardines* (1592), de Gregorio de los Ríos; *De Re*

La llegada del humanismo implicó, para la cultura europea, un profundo replanteo acerca de la relación entre el hombre y su entorno natural, en este caso, el jardín:

Del Renacimiento parte una búsqueda que lanza al individuo hacia el mundo natural y la experimentación. La naturaleza se racionaliza y se disecciona para llegar a su perfecto conocimiento y, por tanto, a su manejo: el hombre es capaz de convertir la naturaleza en artificio. El arte consiste en una mezcla de lo natural y lo artificial (...) El arte perfecciona la naturaleza y el jardín se convierte en portador de un mensaje fundamental que proclama la subordinación de la naturaleza al arte (LUENGO AÑÓN, 2008: 90).

De modo que, independientemente de las probables influencias estilísticas y retóricas de la tradición literaria clásica y su proyección en la narrativa pastoril, la génesis de la primera obra cervantina se encontró inmersa en este innovador contexto socio-histórico. Efectivamente, a lo largo de todo el siglo XVI, “época de oro de los jardines” en España –al decir de LUENGO AÑÓN–, la concepción renacentista del ámbito del jardín, que ya había dado nacimiento a nuevos e imponentes modelos de huertos en Italia, se convirtió en un motor fundamental de renovación arquitectónica en la cultura hispana, muy promovida, de hecho, desde el poder imperial, especialmente gracias a la figura de Felipe II y su notable afición a la construcción de nuevos jardines.

En su extensa investigación sobre la edificación de jardines renacentistas y clásicos en España entre los siglos XVI y XVIII, el arquitecto e historiador Alberto SANZ HERNANDO pone de relieve, a partir del estudio de los elementos compositivos de jardines como el de La casa de campo, los del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial y los del Palacio Real de Aranjuez, entre otros, el rol protagónico desempeñado por el monarca, en la introducción y expansión por todo el territorio hispano de las nuevas ideas sobre botánica y jardinería que promulgaban los tratadistas italianos. Así, en su recorrido por los diversos jardines reales renacentistas, SANZ HERNANDO destaca de Felipe II su “alto poder paisajístico”, su acercamiento estético hacia la arquitectura

---

*Aedificatoria* (1492), de León Alberti; *Libro de los secretos de agricultura, casa Rústica Pastoril* (1626), de Francisco Miguel Agustín.

<sup>58</sup> LUENGO AÑÓN señala la importancia de los avances en la óptica y la perspectiva aplicados al espacio del jardín cartesiano. “El jardín se convierte en un mero instrumento del conocimiento y el poder” (2008: 93).

italiana y sus impulsos por poblar de arboledas y jardines muchos territorios rurales, en particular el de Aranjuez, que hasta mediados del siglo XVI se encontraban escasos de vegetación.

Ahora bien, ¿en qué consistían estas nuevas disposiciones arquitectónicas y, en consecuencia, en qué se diferenciaban los jardines renacentistas respecto de los medievales?

AGUILAR PERDOMO ofrece los rasgos básicos de cualquier jardín renacentista en contraposición con los de su antecedente medieval:

El jardín renacentista (...) se abre al exterior y su diseño se hace más complejo. Cuatro son los elementos fundamentales que lo componen: los árboles que constituyen una especie de bosque, que sirve de transición con el paisaje que rodea el jardín esta vez no cercado; la distribución de un espacio mucho más amplio (...), la profusa utilización del agua canalizada en cascadas, surtidores y fuentes y, por último, la impronta escultórica y arquitectónica (2010: 204).

El modelo ideal de jardín renacentista consiste en un ámbito natural en el que el artificio artístico, gracias a la intervención del hombre, se hace presente a través de la incorporación de variados y complejos sistemas acuáticos, elementos artísticos – especialmente pinturas y esculturas exhibidas en las galerías internas, y la bifurcación caótica del espacio mismo a partir de la creación de juegos de laberintos. Asimismo, la estructuración del jardín en tres estadios distintos que reflejan de manera progresiva la cada vez mayor intervención del hombre sobre la naturaleza –comenzando por el bosque salvaje hasta llegar al corazón artístico del *locus amoenus*– resulta uno de los rasgos esenciales del ideal de jardín maravilloso<sup>59</sup>. En efecto, la variedad natural y artística, junto con el ingenio e industria de los juegos contruidos por el hombre – “nuevo Adán, Hércules de las Hespérides”–, generan un espectáculo visual único, cuyo propósito ya no es propiciar la meditación, el reposo o el encuentro amoroso, sino la admiración y maravilla de esta tercera naturaleza que refleja:

---

<sup>59</sup> “La típica gradación espacial renacentista entre arquitectura convencional, es decir, la techada, y la naturaleza virgen, intocada, en un proceso compuesto por, además de los dos extremos, origen y final, tres estadios intermedios que reflejan la desregularización de los elementos arquitectónicos hasta alcanzar en este transcurso la naturaleza salvaje, como se había fijado en la jardinería italiana del siglo XVI: el jardín de cuadros (...) la arboleda o selvático (...) y el bosque exterior” (SANZ HERNANDO, 2006:191).

la construcción de un orden armónico a manos de un hombre, ahora *alter deus*, que quiere medir la grandeza de su creación con la de la Antigüedad clásica. La estética antropocéntrica renacentista imprime a la Naturaleza el alma, el espíritu propio de la actividad humana (BLÁZQUEZ MATEOS, 2004: 13).

En conclusión, a partir de las caracterizaciones previamente establecidas, podrían establecerse las siguientes oposiciones entre el jardín medieval y el renacentista: *en cuanto a su diseño*: a) clausura/apertura; *respecto de la intervención humana*: b) predominio de la naturaleza/predominio del arte, y c) escasa edificación/abundante construcción hidráulica; *según su finalidad*: d) reposo/admiración.

## **2. Hacia una caracterización cervantina del jardín**

Los conceptos teóricos esbozados en el apartado anterior acerca de las concepciones que la cultura hispana contrapuso en la transición de la Edad Media hacia el Renacimiento permitirán finalmente responder aquellos interrogantes que fueron planteados respecto de la presencia del jardín en el universo pastoril de *La Galatea*, es decir, qué tipo de jardín aparece retratado en este texto cervantino y, en segundo lugar, qué relación podría establecerse entre el ámbito del Valle de los Cipreses y el arquetipo de jardín que predominaba en la mentalidad renacentista del siglo XVI.

El espacio del jardín aparece, efectivamente, en *La Galatea* en la escena inicial del Segundo libro. Allí, Galatea y su amiga Florisa desean que Teolinda termine de relatarles su historia, que había quedado incompleta al interrumpirse súbitamente al final del libro anterior. A fin de poder concretar su anhelo, las pastoras deciden retirarse a un ámbito que impida nuevas interrupciones:

Procuraron recogerse y apartarse con Teolinda *en parte donde, sin ser de nadie impedidas*, pudiesen oír lo que del suceso de sus amores les faltaba. Y así *se fueron a un pequeño jardín, que estaba en casa de Galatea*, y sentándose las tres debajo de una verde y pomposa parra que enredadamente por unas redes de palos se entretejía (II, 79; los destacados nos pertenecen).

La frescura del jardín gracias a la vegetación, y su ubicación apartada –que asegura a las mujeres poder hablar en secreto y sin riesgo a ser oídas– resultan ser los

dos rasgos esenciales que transforman al jardín de la protagonista en un sitio más que oportuno para los objetivos de las amigas.

Pero también en los relatos intercalados, como en el caso de la trama de Timbrio, Nísida y Silerio, aparece el jardín asociado con la idea de un espacio privado, de placer, y en el que predominan los personajes femeninos, tal como lo refleja el comienzo del relato de Silerio: “el día del riguroso trance, habiéndose quedado Nísida media legua antes de la villa, en unos jardines, como conmigo había concertado, con escusa que dio a sus padres de no hallarse bien dispuesta” (III, 158).

De acuerdo con los señalamientos de Victoria SOTO CABA, esta concepción que Cervantes plasma en su primera novela no es otra que la heredada por el Renacimiento de la literatura tardomedieval, especialmente la novela de caballerías: “En las novelas de aventuras, y en especial en los libros de caballerías del Siglo de Oro, el *hortus* o vergel comporta siempre connotaciones ajenas al mundo espiritual. Pasa a ser un lugar de placeres, un verdadero paraíso terrestre” (1998: 391).

Junto con la idea de placer y belleza paradisíaca, la narrativa medieval asimismo les transmitió a los autores del siglo XVI la visión del jardín privado como espacio exclusivamente femenino:

The garden with all its beauty is attached to the castle – it is not separate and independent. The lady can roam within these two spaces -the castle and the garden- but it is obviously the garden that provides the most joy and is most akin to her sensual nature” (AUGSPAUG, 2004: 121).

En la novela cervantina, en efecto, se perpetúa este vínculo entre el jardín como pequeño sitio de solaz y que forma parte del espacio privado de la casa, tal como ocurre con el jardín de Galatea, en el que, además, la mujer se libera del sometimiento del hombre y despliega libremente su poderío<sup>60</sup>. De allí que, cuando Galatea y sus amigas desean apartarse a un sitio seguro, que les asegure una independencia absoluta respecto de la presencia masculina, escojan precisamente el jardín de la protagonista.

---

<sup>60</sup> Esta idea constituye una de las premisas fundamentales de los estudios ecofeministas, que se abocan al análisis de la relación entre la mujer y la naturaleza, ambas vistas tradicionalmente como esferas de dominio y explotación masculinos. De allí que el jardín aparezca, desde una mirada ecológica y feminista, como el ámbito en el que las mujeres pueden experimentar la libertad, protegerse de las diversas formas de abuso masculino y entrar en contacto directo con el mundo natural. Señala al respecto Carolina NÚÑEZ-PUENTE: “the garden functions as a liberating space (...) a space for human beings to imagine truly ethical ways of life with the hope one day of putting them into practice” (2017: 135).

De este modo, habitar el espacio del jardín privado representa, en la variedad paisajística que Cervantes ofrece, la posibilidad única para las mujeres de vincularse entre sí, de conocerse, compartir experiencias vitales y encontrar en ese grupo de pastoras consuelo ante el sufrimiento amoroso.

La asociación del grupo femenino con un espacio propio como el jardín de estilo medieval no resulta llamativa en el universo bucólico de *La Galatea* si se acepta la interpretación psicológica de los pastores cervantinos propuesta por HERNÁNDEZ-PECORARO, para quien los personajes femeninos, cada uno con sus particularidades y modos propios de autoconstrucción de la propia identidad (en oposición a la homogeneidad del grupo masculino), integran una comunidad heterogénea que se acrecienta mediante la inclusión de nuevas pastoras y busca su propio espacio de escucha e intercambio:

female characters in *La Galatea* listen to each other, fully accepting the ways in which they have each chosen to exist within the pastoral space. The community is thus inclusive of varied perspectives, much unlike the sameness of perspective found among the male lovers (HERNÁNDEZ-PECORARO, 1998: 21).

Así, ambos episodios demuestran que el espacio del jardín funciona en el texto cervantino como un pequeño microcosmos al que solo los personajes femeninos, ya sea en compañía o en soledad, pueden acceder y habitar, en tanto su ubicación retirada y secreta, con la naturaleza como única compañía, permite a las pastoras la vivencia o relato de las propias tragedias vitales.

### 2.1. *El Valle de los Cipreses: ¿jardín maravilloso o recinto sagrado?*

Una última cuestión que resta por plantear respecto de la presencia de jardines en el texto de *La Galatea* consiste en la consideración como tal, por parte de determinados críticos, del Valle de los Cipreses y del recinto en el que descansan los restos del pastor Meliso, aun cuando, como ya se expuso, Cervantes nunca emplea el vocablo “jardín” u otro similar en este episodio del Sexto libro.

La extensa y detallada descripción del paisaje natural que rodea la tumba de Meliso reza:

Levántanse en una parte de la ribera del famoso Tajo, en cuatro diferentes y contrapuestas partes, cuatro verdes y apacibles collados, como por muros y defensores de un hermoso valle que en medio contienen, cuya entrada en él por otros cuatro lugares es concedida, los cuales mismos collados estrechan de modo que vienen a formar cuatro verdes y apacibles calles, a quien hacen pared de todos lados altos e infinitos cipreses, puestos por tal orden y concierto que hasta las mismas ramas de los unos y los otros parecen que igualmente van creciendo, y que ninguna se atreve a pasar ni salir un punto más de la otra. Cierran y ocupan el espacio que entre ciprés y ciprés se hace mil olorosos rosales y suaves jazmines, tan juntos y entretejidos como suelen estar en los vallados de las guardadas viñas las espinosas zarzas y puntosas cambroneras. De trecho en trecho de estas apacibles entradas se ven correr por entre la verde y menuda yerba claros y frescos arroyos de limpias y sabrosas aguas, que en las faldas de los mismos collados tienen su nacimiento, en el remate y fin de estas calles una ancha y redonda plaza, que los recuestos y los cipreses forman, en medio de la cual está puesta una artificiosa fuente de blanco y precioso mármol fabricada (...). Con el agua de esta maravillosa fuente se humedecen y sustentan las frescas yerbas de la deleitosa plaza, y lo que más hace a este agradable sitio digno de estimación y reverencia es ser privilegiado de las golosas bocas de los simples corderuelos y mansas ovejas, y de otra cualquier suerte de ganado (VI: 346-347).

A lo largo de esta puntillosa descripción geográfica, que para Aurora EGIDO representa el momento de mayor fantasía y el triunfo de la topotesia sobre la topografía en la novela cervantina<sup>61</sup>, la voz del narrador emplea, efectivamente, los términos “valle”, “plaza”, “sitio”, pero nunca “jardín”, “vergel” o “huerto”.

¿Podría, por lo tanto, inferirse de esta descripción que Cervantes retrata, mediante todos estos rasgos, la imagen de un jardín? Y, en caso de ser así, ¿qué tipo ideal de jardín es el que serviría al autor como modelo? Aunque no problematicen esta cuestión ni argumenten su interpretación, críticos como Frederick DE ARMAS parecen situarse a favor de esta hipótesis, en tanto utilizan el vocablo “jardín” para hacer referencia a este escenario. Sin embargo, varios críticos optan por evitar tal denominación y emplear solo la misma que utiliza el autor en el fragmento citado, ya

---

<sup>61</sup> “El Valle de los Cipreses ofrece la otra cara de la Fuente de las Pizarras o el soto del Concejo: entramos en la región de lo fantástico. Allí culmina el proceso de idealización y *topotesia*. Pues no se trata de un cementerio común, sino de una descripción gradual que, paso a paso, nos hace penetrar en lo maravilloso; que nos lleva de la vida hacia la muerte y que en proceso ascensional nos hace lindar los espacios últimos de La Galatea con la dulce región maravillosa en que Meliso vive para siempre” (EGIDO, 1985: 70).

sea aludiendo a dicho ámbito como “Valle de los Cipreses” (DAMIANI) o “sagrado valle” (EGIDO).

Una posición mucho más definida y explícita es la sostenida por BLÁZQUEZ MATEOS, quien niega la posibilidad de que la tumba de Meliso se encuentre en un jardín:

La novela pastoril pasa revista al panteón grecorromano y a las glorias nacionales, haciendo figurar monumentos funerarios de gran riqueza como es el de Catalina de Aragón en *La Diana Enamorada* o el del pastor Meliso en *La Galatea*, en donde el sepulcro no está en el jardín que ha sido sustituido por un sagrado valle de cipreses (BLÁZQUEZ MATEOS, 1998: 93).

Sin embargo, unas líneas más adelante, al explicar la omnipresencia del ciprés como símbolo fúnebre, BLÁZQUEZ MATEOS realiza la siguiente observación:

El elemento paisajístico de compañía es un ciprés, *árbol relacionado con el mundo de los muertos y emblema de los jardines*. El arte persa utilizó los cipreses para sus palacios y en la Antigüedad se situaban en las Tumbas de los Emperadores, es el caso de la tumba de Ciro e iba acompañada de plantaciones de rituales, también de cipreses (1998: 99).

En tanto que, tal como sostiene este autor, el ciprés constituye una especie vegetal emblemática de los ritos fúnebres y los jardines de reposo, cabría preguntarse por qué, respecto de la tumba de Meliso, considera que el entorno jamás podría resultar ser el del jardín. Además, la presencia de restos mortales enterrados en un jardín constituye, tal como expuso SATZ en el fragmento citado en el segundo apartado de este capítulo, una tradición cristiana arraigada en la esperanza de la resurrección de los muertos.

En consecuencia, la presencia de los cipreses tanto como pilar arquitectónico del valle sagrado como de la tumba de Meliso no se contradice con la idea de que el escenario podría representar, en efecto, una especie de jardín maravilloso.

Pero para tratar de demostrar, a nuestro entender, que la hipótesis del Valle de los Cipreses como jardín maravilloso es posible, resulta oportuno y útil contrastar, de modo deductivo, las ya mencionadas características esenciales del jardín (tanto en su concepción medieval como renacentista) con las que presenta el paisaje delineado por Cervantes en la descripción para tratar de deducir si este espacio de singular belleza se condice con la idiosincrasia del jardín paradisíaco.

En primer lugar, desde el punto de vista de su diseño, la descripción no ofrece dudas respecto de que se trata de un sitio restringido y apartado al modo de los jardines medievales, ya que el acceso al valle solo es posible mediante alguna de las cuatro calles que desembocan en la fuente, pues la plaza se encuentra protegida por los collados y los muros de cipreses (reforzados por el entretejido de rosas y jazmines). A ello puede añadirse que la dificultad de su acceso ya se encuentra determinada por su ubicación geográfica, en tanto que los personajes cervantinos deben realizar una peregrinación para arribar al emblemático sitio desde la aldea.

Por otra parte, si se parte de la perspectiva de su diseño y construcción, no caben dudas de que la tumba de Meliso presenta notables semejanzas con la concepción renacentista del jardín, en tanto representa una armonía perfecta entre la belleza natural de las flores y la artificial de la fuente de mármol ubicada en el centro de la plaza. Así, todo el ámbito que rodea la tumba del pastor constituye una auténtica “tercia natura”.

Y si se trata de interpretar este sitio desde la cuestión de la finalidad, podría fácilmente argumentarse que tanto el propósito de la meditación del jardín medieval como el afán de causar maravilla y admiración típica del jardín renacentista se encuentran presentes en este episodio. En efecto, toda la secuencia de las exequias llevadas a cabo por el anciano Telesio sirve como disparador para la meditación y reflexión sobre la muerte, la fe en la vida eterna y la gloria terrenal del poeta. Pero, al mismo tiempo, las maravillas del lugar resultan suficientes para mover a los pastores a la admiración ante el espectáculo visual que la unión de la naturaleza y el arte les ofrece. Explícitamente se refiere a la llegada al valle: “Juntáronse todos y con sosegados pasos comenzaron a entrar por el sagrado valle, cuyo sitio era tan extraño y maravilloso que, aun a los mismos que muchas veces le habían visto, causaba nueva admiración y gusto” (VI: 346).

Finalmente, podría agregarse a los argumentos anteriormente esgrimidos un dato menor pero ilustrativo que, consideramos, sustenta nuestra hipótesis: la referencia que hace el pastor Elicio a los maravillosos jardines que pueden observarse en la ribera del Tajo, dignos competidores de las Hespérides, y de los que el Valle de los Cipreses podría ser uno y, tal vez, el mejor ejemplar: “De sus cultivados jardines, con quien los

huertos Hespérides y Alcino pueden callar (...) no se espere que yo diga más” (IV: 345-346).

Así, no caben dudas de que Cervantes ha reservado para el capítulo que da cierre a su novela la más completa y perfecta reelaboración del espacio del jardín maravilloso, el que, por otra parte, representa el paroxismo de la conjunción de naturaleza y arte, en una especie de “tercera natura” que invita al visitante a gozar, con todos sus sentidos, de la belleza del paisaje.

### **3. La decoración floral y las coronas**

La belleza de la hierba y las flores, que con su variado color y aroma dan origen a una visión estética del paisaje ameno (cuyo máximo exponente resulta ser el espacio del jardín), las convierte, en manos del hombre, en un material ideal para la confección de elementos con fines decorativos.

No resulta, así, extraño encontrar en el texto de *La Galatea* referencias a adornos y decoraciones naturales. En el clima festivo de la boda de Daranio aparece la alusión a los ramos florales: “cada cual, como mejor pudo, comenzó por su parte a regocijar la fiesta, cual trayendo verdes ramos para adornar la puerta de los desposados...” (III, 162). Esta referencia cervantina a las decoraciones vegetales durante la celebración de una boda se relaciona con ciertas prácticas cotidianas de la cultura romana, tal como las describe Ugo Enrico PAOLI: “El día de las bodas la casa estaba adornada de fiesta; de la puerta y de las columnillas pendían coronas de flores, ramas de árboles siempre verdes, como el mirto y el laurel, y cintas de colores” (1990: 161).

En otra escena también en sintonía con este clima de celebración, la pastora Teolinda alude a la costumbre de aprovechar los dones de la naturaleza para embellecer las construcciones humanas en estos términos: “viniendo yo con otras pastoras de nuestra aldea a cortar ramos y a coger juncia y flores y verdes espadañas para adornar el templo y calles de nuestro lugar, por ser el siguiente día solemnísima fiesta” (I, 62).

La utilización de las ramas de espadaña para decorar los espacios públicos en los días de fiesta no la inventa Cervantes, sino que constituía una tradición más que extendida en el siglo XVI, según COVARRUBIAS comenta en la entrada que dedica a este término:

yerba conocida, que nace abundantemente por las lagunas y orillas de los arroyos empantanados (...) sus hojas tienen forma de espada, de donde tomaron el nombre; y en las fiestas por ser verdes y frescas las espadañas se echan por el suelo, y cuelgan por las paredes (2006: 828).

Pero entre los diversos objetos con los que el obrar humano ciñe la vegetación a una función decorativa se destacan, en el texto de *La Galatea*, las guirnaldas. Asociadas generalmente con los personajes femeninos, las guirnaldas y coronas constituyen la forma más habitual de apropiación y uso de la belleza floral, tal como lo evidencia Teolinda en su relato:

Cuántas veces, solo por contentarme a mí misma y por dar lugar al tiempo que se pasase, andaba de ribera en ribera, de valle en valle, cogiendo aquí la blanca azucena, allí el cárdeno lirio, acá la colorada rosa, acullá la olorosa clavellina, haciendo de todas suertes de odoríferas flores una tejida guirnalda (I, 60).

Para comprender cabalmente el gusto por las coronas y guirnaldas florales en el mundo bucólico, de acuerdo con la tradición clásica grecolatina, resultan fundamentales los extensos comentarios de Plinio el Viejo en los libros 16 y 21 de su célebre *Naturalis Historia*<sup>62</sup>, dedicados al uso de flores para la confección de guirnaldas. De acuerdo con Plinio, las guirnaldas, hechas en un principio de ramas, eran empleadas entre los griegos para premiar a los ganadores de los juegos sacros; solo más tarde comenzó a utilizarse especies florales para las *corollae*: “Arborum enim ramis coronari in sacris certaminibus erat primum. Postea variari coeptum mixtura versicoloru florum, quae invicem odores coloresque accenderet (21: 3). De gran estimación entre los participantes de las competencias deportivas (“Semper tamen auctoritas vel ludicro quaesitarum fuit”), en un comienzo las coronas eran dedicadas exclusivamente a los dioses (“Antiquitus quidum nulla nisi deo dabatur” [16: 4]), y podían estar hechas solo de flores o de ramas (“Duo carum genera, quando aliae flore constant aliae folio” [21: 5]), aunque Plinio comenta la posterior tendencia a utilizar una amplia variedad de especies florales, entre las que incluso podían llegar a aparecer las rosas (“Paucissimi nostri genera coronamentorum inter hortensia novere, ac paene violas rosasque tantumusus [...] eius in coronis prope minimus est” [21: 12]).

---

<sup>62</sup> Todas las citas pertenecientes a esta obra corresponden a la edición de *Storia naturale*, versión bilingüe latín-italiano, por Einaudi editore, con traducción y notas de Andrea Aragosti, Roberto Centi, Franca Ela Consolino, Anna Maria Cotrozzi, Francesca Lechi y Alessandro Perutelli.

Desde su visión renacentista de las fuentes clásicas y las diversas explicaciones míticas acerca del origen de las coronas, el poeta Fernando de Herrera ofrece, en la glosa que le dedica a esta cuestión, las siguientes observaciones:

Consta también que las coronas fueron primeramente compuestas de los ramos hojosos de los árboles, i en esta onra conseguía el primer lugar entre los demás árboles el povo o álamo blanco. De aí adelante se comenzaron a hazer de varias flores, mas después que se dio esta onra a los poetas, se coronaron de lauro, iedra i mirto; luego salieron las coronas militares; i así como algún soldado acabava con virtud i fortaleza de ánimo alguna hazaña ilustre, assí era remunerado con varias coronas, pero la primera entre todas era la triunfal, que se daba por lei en Roma al capitán que avía muerto en batalla no menos que cinco mil contrarios (s/f: 226-227).

En el universo pastoril de *La Galatea* las guirnaldas florales suelen aparecer asociadas a las formas de pasatiempo femenino y su belleza corpórea, como lo ejemplifica esta alusión en el encuentro entre Galatea y su amiga Florisa: “Comenzaron luego a coger diversas flores del verde prado, con intención de hacer sendas guirnaldas con que recoger los desordenados cabellos que sueltos en las espaldas traían” (I, 59).

En el relato de su historia amorosa con Artidoro, la pastora Teolinda hace referencia por segunda vez a una guirnalda floral al contar la escena en la que, invitadas por el anciano Eleuco, un grupo de pastoras obsequian a los jóvenes con las coronas que ellos acababan de entregarles como presente. Así, Teolinda elige entregar su corona a Artidoro, en un gesto que claramente revela el simbolismo de la guirnalda como prueba de su amor:

me llegué al forastero pastor, y, poniéndole la guirnalda en la cabeza, le dije: “Ésta te doy, buen zagal, por dos cosas: la una, por el contento que a todos nos has dado con tu agradable canto; la otra, porque en nuestra aldea se usa honrar a los extranjeros”. Todos los circunstantes recibieron gusto de lo que yo hacía; 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? (I, 78).

Al recibir la guirnalda floral de manos de Teolinda, Artidoro, a juzgar por sus palabras, demuestra haber comprendido la intencionalidad amorosa detrás del gesto de la pastora: “Mejor te he pagado de lo que piensas, hermosa pastora, la guirnalda que me

has dado: prenda llevas contigo que, si la sabes estimar, conocerás que me quedas deudora” (I, 78).

Asimismo, esta escena permite abordar la alusión a guirnaldas hechas de plantas y flores en relación con los personajes masculinos, ya que no son solo las pastoras quienes las portan. Prueba de ello es la forma en que el pastor Daranio aparece vestido en la aldea: “venía un dispuesto pastor, coronado con una guirnalda de madreSelva<sup>63</sup> y de otras diferentes flores” (II, 138).

También el personaje del anciano Arsindo arriba a la celebración de las bodas de Daranio con una corona, hecha de laurel, aunque en este caso no se trata de un elemento meramente decorativo, ya que la función de aquella, como Arsindo bien se encarga de explicar, es totalmente distinta:

y el anciano Arsindo, el cual venía en medio de los dos pastores con una hermosa guirnalda de verde lauro en las manos (...) yo he querido tomar trabajo de hacer esta guirnalda, para que sea dada en premio al que vosotros, pastores, viéredes que mejor ha glosado (III, 206).

En efecto, la corona de laurel que el anciano porta en sus manos no cuenta con una finalidad decorativa, sino que constituye un premio para aquel pastor que resulte electo vencedor como consecuencia de la competencia poética, que consiste en la representación de cuatro églogas.

La elección de las ramas de laurel para la corona que ha de identificar al ganador de la competencia no resulta inocente ni arbitraria si se tiene en consideración los valores simbólicos de con que contaba esta especie, como herencia de la literatura clásica grecolatina, en el imaginario simbólico renacentista. En su estudio dedicado a la influencia de los autores de la Antigüedad en la Edad Media y el Siglo de Oro, Javier SALAZAR RINCÓN destaca la constante asociación de las coronas de laurel con la idea de victoria y gloria, ya sea militar, amorosa o literaria. De allí la permanente utilización de este símbolo para ensalzar y glorificar el nombre de un célebre militar o poeta, ya sea

---

<sup>63</sup> “Mata conocida de flor graciosa y olorosa, dicha así en castellano, porque comúnmente se cría en los bosques, y allí está más lozana que en otra parte” (COVARRUBIAS, 2006: 1224). Respecto de su fisonomía, agrega DIOSCÓRIDES: “tiene hojas semejantes a las de la hiedra, pero menores, tallos gruesos, angulosos, que se envuelven como zarcillos en los árboles próximos, flores blancas, olorosas” (II, 247).

mediante una alusión a esta especie en versos laudatorios o la inclusión de una guirnalda en las portadas de libros<sup>64</sup>.

En efecto, los especialistas que se han dedicado al estudio de la historia del libro y las estrategias paratextuales en el Siglo de Oro<sup>65</sup> han señalado con frecuencia la utilización de coronas de laureles en las portadas como símbolo de prestigio y autoridad literarios. Así describe Monique GÜELL, en su estudio de la edición de libros de poesía áurea, la inclusión del laurel en la portada de la primera edición de *La Circe, con otras Rimas y prosas* (1624) de Lope de Vega:

La portada de *La Circe, con otras Rimas y prosas* dirigida al Conde de Olivares presenta un arco de triunfo, y se diferencia del ejemplo anterior (...) Aquí se destacan tres bloques: el título en lo alto, el nombre del protector al centro, y debajo el del autor (...) Delante de las pilastras, dos estatuas: Minerva, la diosa de la guerra, en ademán de coronar de laurel al triunfador (2006: 6–7).

Idéntico recurso encuentra Juan Isaac CALVO PORTELLA al analizar la portada de las *Obras del Padre Maestro fray Gerónimo de Gracián de la Madre de Dios* (1616): “Presenta un alto basamento, en cuyo centro se dispone el escudo del Colegio del Corpus Christi de Madrid, fundado por sor Juana de Corpus Christi, a quien está dedicado el libro, y que sostienen unos infantes con unas coronas de laurel en sus manos” (2018: 74).

Dadas las múltiples fuentes clásicas identificadas por SALAZAR RINCÓN, la notable influencia de estas entre los autores de la literatura medieval y de la España aurisecular, y la presencia de las coronas de laurel vinculada con gloria literaria en las portadas de libros a partir del siglo XVI, resulta por demás convencional la alusión cervantina –puesta en boca de Arsindo– a la guirnalda como símbolo de la victoria poética.

---

<sup>64</sup> En su estudio dedicado al oficio de los escribientes y su revalorización humanista, EGIDO menciona la costumbre extendida entre los autores de manuales de incluir adornos vegetales en torno de sus rostros a fin de enaltecer y perpetuar sus nombres: “La dignidad del arte de la escritura iba así unida a la de sus autores, quienes demostraron se trataba de algo más que un oficio, enmarcando su rostro con toda clase de adornos, lemas y ángeles tenantes en sus libros, o mostrando laberintos de caracteres y hasta jardines renacentistas que homologaban su trabajo con el *ars topiaria*” (2012: 10).

<sup>65</sup> Véanse especialmente los valiosos aportes de Jaime ROQUETA MOLL (1979, 1982), Fernando BOUZA ÁLVAREZ (2012), Ignacio GARCÍA AGUILAR (2009), entre otros.

Esta misma simbología reaparece con la figura de la musa Calíope en el Sexto libro: “y sobre ellos [rubios cabellos] una guirnalda sólo de verde laurel compuesta; la mano derecha ocupaba con un alto ramo de amarilla y vencedora palma, y la izquierda con otro de verde y pacífica oliva” (VI, 359).

El modo en que aparece caracterizada la madre de Orfeo se condice perfectamente con los matices simbólicos anteriormente expuestos, pues la intervención de la musa en *La Galatea* no responde a otra intención más que a cantar y alabar los “divinos ingenios” de “la ciencia de la poesía” (VI, 402), desde la Antigüedad clásica hasta los poetas contemporáneos a Cervantes:

Yo soy la que hice cobrar eterna fama al antiguo ciego natural de Esmirna, por él solamente famosa; la que hará vivir el mantuano Títilo por todos los siglos venideros, hasta que el tiempo se acabe; y la que hace que se tengan en cuenta, desde la pasada hasta la edad presente, los escritos tan ásperos como discretos del antiquísimo Enio. En fin, soy quien favoreció a Catulo, la que nombró a Horacio, eternizó a Propertio, y soy la que con inmortal fama tiene conservada la memoria del conocido Petrarca, y la que hizo bajar a los oscuros infiernos y subir a los claros cielos al famoso Dante. Soy la que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso; la que en esta patria vuestra tuvo familiar amistad con el agudo Boscán y con el famoso Garcilaso, con el docto y sabio Castillejo y el artificioso Torres Naharro, con cuyos ingenios, y con los frutos dellos, quedó vuestra patria enriquecida y yo satisfecha. Yo soy la que moví la pluma del celebrado Aldana, y la que no dejó jamás el lado de don Fernando de Acuña (VI, 360-361).

El elogio de todos los autores referidos a lo largo del extenso “Canto de Calíope”, con un total de 888 versos, reafirma la vinculación simbólica entre la corona de laurel y la excelencia en el oficio literario.

Por otro lado, reviste gran interés para el presente trabajo los símbolos vegetales que la musa Calíope porta en sus manos al manifestarse repentinamente sobre la tumba de Meliso: un ramo de palma y un ramo de oliva. El sentido de ambas alusiones no resulta oscuro, pues Cervantes, a través de los epítetos con los que califica a ambas especies, se encarga de hacer explícito lo que cada una de ellas representa para el imaginario simbólico del siglo XVI. La palma es amarilla y “vencedora”, mientras que la rama de oliva es verde y “pacífica”. COVARRUBIAS proporciona la información precisa al respecto. En la entrada dedicada a la oliva enuncia: “y el árbol se llama

también olivo. Es símbolo de la paz” (2006: 1323), para lo cual COVARRUBIAS cita como fuente el verso 116 del libro VIII de la Eneida: “Paciferaeque manu ramum praetedit olivae”. Algo similar ocurre con la definición que el toledano proporciona de la palma: “Árbol conocido que lleva los dátiles. Llamose así en Latín y Romance por la semejanza que tiene con la palma de la mano (...) Palma es insignia de victoria, y tórnase por la victoria y por el premio” (2006: 1337).

Como puede observarse, Cervantes parece no tomar la menor distancia, en ambas alusiones, de las ideas del pensamiento humanista en lo que a la visión simbólica de la palma y de la oliva atañe. De allí que, sin dejar lugar para otro tipo de interpretación, el novelista delimite manifiestamente el sentido profundo que debe adjudicárseles a ambas citas, pues, en verdad, a través de los dos epítetos el autor no hace más que repetir lo que el hombre del siglo XVI, por herencia de la cultura clásica, ya sabía y creía.

En el Tercero libro de *La Galatea* tiene lugar la aparición de otro pastor que también luce una corona vegetal en su cabeza, aunque la alusión a ella por parte del narrador guarda un tono muy distinto respecto de la idea de victoria y gloria que introduce en *La Galatea* la presencia del laurel:

el primero que se mostró en el humilde teatro fue el triste Orompo, con un pellico negro vestido y un cayado de amarillo boj en la mano, el remate del cual era una fea figura de la muerte; venía con hojas de funesto ciprés coronado, insinias todas de la tristeza que en él reinaba por la inmadura muerte de su querida Listea (III, 175).

Tal como se expuso en el apartado anterior, esta asociación de la corona de ciprés con el campo semántico de lo fúnebre se encontraba extendidísima en la cultura simbólica del siglo XVI, pues ya Plinio establecía la vinculación entre las ramas de ciprés y el luto: “Diti sacra et ideo funebri signo ad domos posita” (16: 60). De allí que la interpretación simbólica de la referencia al ciprés la establezca el texto mismo, al señalar que la guirnalda usada por Orompo, junto con la vestimenta negra, constituye una señal<sup>66</sup> unívoca de luto por la muerte de su enamorada.

---

<sup>66</sup> Empleamos el término “señal” como sinónimo de “insignia” porque así parece habilitarlo el sentido que le otorga Cervantes a la palabra en el contexto del fragmento citado. Sin embargo, en el *Diccionario de Autoridades* se establecen con claridad las diferencias entre un vocablo y otro: “Insígnia y señal son dos cosas mui distintas, porque aunque toda insígnia es señal; pero no toda señal es insígnia (...) Luego no

Sin embargo, el hecho de que el texto explicita el valor simbólico de la corona de ciprés como “insignia” fúnebre podría justificarse no solo a partir de la tradicional visión de esta especie vegetal en relación con la muerte, sino también a partir de la consideración del episodio que sirve como marco, pues, como se mencionó anteriormente, con esta aparición Orompo irrumpe en el “humilde teatro” (III, 175) en el que los cuatro pastores han de representar la égloga para divertimento de los invitados presentes en las bodas de Daranio. En este contexto teatral, en el que se ofrece la representación dramática de una égloga, cabe la posibilidad de interpretar la alusión a las insignias fúnebres con que se presenta Orompo como parte del vestuario y el decorado (tal como se propuso en el capítulo III para la referencia al mirto), apropiados para la competencia de acuerdo con la temática de los versos del pastor, pues recuérdese que su poema gira en torno de la muerte temprana de Listea. A la luz de esta segunda interpretación, la alusión a la corona de ciprés y la vestimenta negra de Orompo responderían a un intento por reconstruir, desde el plano de la diégesis, los distintos discursos que confluyen en el drama que se está llevando a cabo, por lo que la aclaración sobre el significado de las “insignias” cumpliría un rol semejante al de las didascalias interpoladas en un texto dramático.

La última referencia a una guirnalda, también de ciprés, aparece en el ya mencionado episodio de las exequias de Meliso a cargo del anciano Telesio en el Valle de los Cipreses. La presencia de estos árboles, que rodean el jardín en el que descansan los restos de Meliso, reafirma el matiz fúnebre del paisaje natural. Así, algunos de los epítetos empleados por Cervantes resultan consecuentes con la atmósfera de luto que domina en toda la escena, y a la que los personajes se adaptan perfectamente a través de su obrar:

[Telesio] se llegó a un ciprés de aquéllos, y cortando algunas ramas, hizo de ellas una *funesta* guirnalda con que coronó sus blancas y veneradas

---

toda señal es insígnia, porque señal es la que como quiera señala; pero insígnia es la que señala y distingue con honra, con ventaja, con estimación: por eso se llaman insígnias las que distinguen, al Caballero el hábito, al Doctor la borla, al Alcalde la vara, al Oidor la Garnacha: y así decimos insígnia de Caballero, insígnia de Doctor, &c” (Real Academia Española. Señal. En *Diccionario de Autoridades*. Recuperado en 10 de julio de 2021, de <https://apps2.rae.es/DA.html>). En cambio, COVARRUBIAS no recoge “insignia” en su *Tesoro*, aunque sí dedica una entrada a “señal”, entre cuyas acepciones aparece la idea de “representación” o “indicio”: “Unas veces significa lo mismo que seña, y otras el indicio de la cosa ausente, como la huella del jabalí impressa en la tierra es señal de que anda en aquel lugar (...) la cicatriz que queda de la herida llamamos señal” (2006: 1436).

sienes, haciendo señal a los demás que lo mismo hiciesen; de cuyo ejemplo movidos todos, en un momento se coronaron de las *tristes* ramas (VI, 348; los destacados nos pertenecen).

A través de la acción de los personajes de cortar las ramas de los cipreses allí presentes para confeccionar unas guirnaldas, Cervantes logra, en una nueva escena de innegable valor para la visión ecológica del espacio, abandonar la concepción meramente utilitarista del mundo vegetal y reivindicar la primacía absoluta de la naturaleza. Al colocarse los pastores las coronas hechas con los árboles que los rodean se revela la fuerte necesidad humana de asimilarse por completo al tono del paisaje, el que a su vez pareciera amoldarse, a su manera, a la solemnidad de la escena: “los árboles, a despecho de un blando céfiro que soplaba, tuvieron quedas las ramas” (VI, 349).

Se produce, así, una fusión entre el macrocosmos y el microcosmos, que niega toda posibilidad de sumisión y, en cambio, reivindica el valor del encuentro en que “hombre y mundo conciertan, muestran una conformidad esencial” (RICO, 1970: 14).

**TERCERA PARTE: ¿HOMBRE O ÁRBOL?  
EL SIMBOLISMO DEL ÁLAMO BLANCO  
EN EL RELATO INTERCALADO DE TEOLINDA**

## **Capítulo V: El árbol como soporte de escritura y sustituto del amado**

### **1. El concepto de relato enmarcado en *La Galatea*: el caso de Teolinda**

Todas las alusiones vegetales, tanto individuales como colectivas, hasta aquí analizadas en el texto de *La Galatea* pertenecen al paisaje pastoril que enmarca los núcleos narrativos de la trama principal de la novela cervantina. Gracias a los desplazamientos de los pastores por el *locus amoenus* y al contacto con la vegetación en el presente resultó posible destacar las diversas funciones desempeñadas por las plantas y los árboles, como así también los múltiples usos simbólicos que la vegetación puede adquirir gracias a la presencia humana en el orden natural y la interacción de los personajes con él.

Pero a este universo mítico, atemporal y bucólico, representado por las riberas del río Tajo, se le superpone el orden del tiempo histórico, de las contingencias cotidianas y de las miserias humanas que progresivamente se inmiscuye en la realidad bucólica a través de la llegada de diversos personajes urbanos a la aldea de la pastora Galatea. Es decir, de acuerdo con la terminología de Guevara ya aludida, la coexistencia de dos modelos de existencia esencialmente antagónicos: la aldea y la Corte.

Sin embargo, esta yuxtaposición de lo ideal y lo histórico, que, de acuerdo con AVALLE-ARCE<sup>67</sup> configura en la estructura interna de *La Galatea* una oscilación pendular entre la trama bucólica y el mundo contingente de los relatos enmarcados, para Elisabeth RHODES genera en el universo poético de la novela un universo poético singular en el que, gracias a la habilidad narrativa con que Cervantes imbrica ambas tramas, mito e historia se funden a un punto tal que resulta complejo diferenciarlas<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> “A medida que se penetra en el mundo de *La Galatea* se va haciendo evidente un curioso movimiento pendular que deja pocos aspectos de la realidad novelable con una presentación única. Lo propio aquí es la presentación de la cosa y su contrapartida, muy al contrario de Montemayor, cuya característica normal es el desarrollo dentro de un esquema fijo. El movimiento pendular es de tal amplitud que marca indeleblemente la conformación de *La Galatea*” (AVALLE-ARCE, 1974: 243).

<sup>68</sup> Esta habilidad cervantina para aunar en sus obras los polos opuestos de mito e historia se encuentra íntimamente relacionada con la estética neorristotélica que predominó en España durante la segunda mitad del siglo XVI, y que será una cuestión fundamental en el *Quijote*. Expone Américo CASTRO: “El problema de las relaciones entre la historia y la poesía, que no preocupó al primer Renacimiento, adquiere, pues, en la segunda mitad del siglo particular acuidad entre los tratadistas italianos. Los moralistas censuraban la literatura puramente imaginativa, de arte autónomo. Hacía falta una literatura verdadera, y al mismo tiempo ejemplar, para la que Aristóteles prestaba base sólida con su *Poética* (...) En medio de tal problema se sitúa Cervantes con plena conciencia de su alcance (...) Lo genial de

Así, conforme la acción progresa en las múltiples subtramas narrativas que componen la obra, las trayectorias vitales de los protagonistas de los relatos enmarcados comienzan a entrelazarse con las vidas de los pastores, lo cual termina instaurando en la aldea pastoril un nuevo tipo de realidad.

RHODES, a partir de un paralelismo que establece entre la conjunción de arte y naturaleza, por un lado, y de historia y mito, por el otro, define a este original mundo bucólico como “tercia realidad”, en la que los personajes, liberados de toda clase de preconcepciones, se desenvuelven con absoluta libertad por ambos órdenes:

In spite of the swing of the plots from one pole to another, the characters do not remain within the sphere of one realm or the other. That is, since they are not controlled by the dictates of any constant philosophical or literary ideology, they cannot be consistently linked with either the ideal or the actual; they display rather the conflict between the two within each individual. Combined with the pendular motion described, this allows the characters to grow through change over the course of time, freeing them from the restrictions of representing anything except what they are: human lovers whose lives are torn between what they wish would happen and what happens (1988: 22).

“Tercia realidad” que, si bien permite a Cervantes ofrecer una reelaboración original de la narrativa pastoril, resulta problemática al intentar determinar el “pastoralismo” de la obra y su fidelidad a las bases ideológicas del género<sup>69</sup>.

De las múltiples subtramas narrativas que componen *La Galatea*<sup>70</sup>, a los fines de la presente investigación, resulta de particular interés el relato de la trágica historia

---

Cervantes se revela en el arte con que ha introducido en lo más íntimo de la vida de sus héroes el problema teórico que inquietaba a los preceptistas; el autor ha colocado a Don Quijote en la vertiente poética y a Sancho en la histórica (...) lo que es árida disquisición en los libros se torna conflicto vital, moderno, henchido de posibilidades” (CASTRO, 1925: 30).

<sup>69</sup> Véase al respecto el trabajo de Seiji HONDA (2000: 19–42), en el que la autora analiza cómo esas bases ideológicas del género pastoril aparecen trabajadas por Jorge de Montemayor en *Los siete libros de la Diana*.

<sup>70</sup> Francisco LÓPEZ ESTRADA ofrece en su edición del texto la siguiente clasificación de las siete tramas que él identifica en el argumento de *La Galatea*:

TRAMA 1a. Narración pastoril de las riberas del Tajo. Caso central de la obra. Elicio–Galatea–Erastro–Floris–Aurelio–Pastor lusitano, sin nombre.

TRAMA 1b. La boda. Daranio–Silveria–Mireno.

TRAMA 1c. La égloga y los casos de sus intérpretes. Orompo y Listea–Orfenio y Eandra–Crisio y Claraura–Marsilio y Belisa.

TRAMA 1d. Los amigos visitantes. Tirsi y Fili–Damón y Amarilis.

TRAMA 1e. Elogio del escritor muerto. Telesio y Meliso.

TRAMA 1f. Otros varios pastores. Francenio, Lauso, Arsindo, Larsileo, Eranio, Siralvo, Filardo, Silvano, Lisardo, Matunto padre e hijo, Astraliano, etc.

amorosa entre los pastores Teolinda y Artidoro, en tanto que, tal como se intentará argumentar a lo largo de este capítulo, la alusión a un árbol en la narración a cargo de la pastora desempeñará un rol central en el desarrollo posterior de la trama.

Mediante el análisis de la función y los matices simbólicos que guarda la alusión de la pastora Teolinda a un álamo blanco en el relato enmarcado de sus amores con Artidoro, se intentará evidenciar cómo el imaginario simbólico relativo a las plantas y su rol central en el paisaje del *locus* también se encuentran presentes y condensados en el marco espacial de algunos de los relatos intercalados<sup>71</sup> de la novela cervantina.

## 2. El tópico del árbol-poemario

El personaje de Teolinda, quien será el encargado de narrar los hechos que enmarcan el episodio que se analizará en este apartado, irrumpe por primera vez en la novela en el Libro primero, al interrumpir un diálogo entre Galatea y su amiga Florisa, en una actitud que ya preanuncia el tono trágico de su posterior relato:

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 trecho en trecho se paraba, y, vueltos los ojos al cielo, daba unos suspiros tan dolorosos que de lo más íntimo de sus entrañas parecían arrancados. Torcía asimesmo sus blancas manos y dejaba correr por sus mejillas algunas lágrimas, que líquidas perlas semejaban (I, 55–56).

El cansado rostro y las señales de dolor de la ignota pastora atraen la atención de las dos amigas, quienes descubren la causa de los males que aquejan a Teolinda al oírla cantar las estrofas que comienzan con el verso “Ya la esperanza es perdida” (I, 55). Así,

---

TRAMA II. La narración trágica de las riberas del Betis. Lisandro–Leonida–Carino–Silvia–Crisalvo–Libeo.

TRAMA III. La narración de los amigos de Jerez. Timbrio–Silerio (Astor, cuando hace de truhán)–Caballero catalán–Nísida–Blanca–Pransiles–Darinto–Arnaut Mamí.

TRAMA IV. La narración de los gemelos de las riberas del Henares. Artidoro–Teolinda–Leocadio–Lisalco–Lidia–Eleuco–Fulano–Mingo Bras–Licea Leonarda–Galercio–Briseno–Maurisa (sin concluir).

TRAMA V. La narración de un suceso amoroso entre gentes de los reinos de Castilla y Aragón. Rosaura–Roselio–Grisaldo–Laurencio–Leopersia–Marcelio–Artandro (sin concluir).

TRAMA VI. La narración del caso de la libertad en el amor. Gelasia–[Lauso]–[Galercio] (sin concluir).

TRAMA VII. La narración del caso del amor entre viejos y pastorcillas [Maurisa]–[Arsindo] (sin concluir).

<sup>71</sup> También reviste notorio interés el importante contenido simbólico atribuido al árbol al que Lisandro, el “pastor homicida”, alude en su relato del sueño que preanuncia la muerte de su enamorada Leonarda. Para el episodio en cuestión, remitimos a nuestro trabajo (GHIGLIONE, 2012: 199–210) y al análisis que Julia D’ONOFRIO realiza del mismo episodio desde la perspectiva de la literatura emblemática (2016: 197–212).

Teolinda arriba a la aldea de Galatea y se incorpora al grupo de amigas retratada como “una perfecta pastora literaria” (SANTA AGUILAR, 2019: 285).

Motivada por la curiosidad de sus nuevas amigas respecto de la causa de sus quejas, Teolinda comienza a continuación el relato de su caso de amor, que, por otra parte, se amolda perfectamente tanto a su condición como al nuevo ámbito en el que ahora se encuentra:

La historia de Teolinda es una narración pastoril que se desarrolla exclusivamente en un mundo arcádico: empieza en las riberas idealizadas del Henares, de donde es oriunda la pastora, y se intercala en diferentes momentos en las poéticas riberas del Tajo, donde habita Galatea (SANTA AGUILAR, 2019: 284).

La trama introducida por Teolinda mediante su relato se encuentra signada por el dolor de la ausencia, en tanto que el pastor Artidoro, luego de conocerla y declararle su amor, ha desaparecido de su aldea sin dejar ningún rastro de su paradero. Esta desaparición repentina e inexplicable de Artidoro, según la propia Teolinda cuenta en su narración, es lo que la ha determinado a abandonar su aldea y salir en búsqueda de su enamorado por los distintos prados, cuya inmensidad pareciera convertirse en un obstáculo que impide el reencuentro de los dos pastores.

De acuerdo con los hechos que Teolinda les relata a las dos pastoras al comienzo del Segundo libro de *La Galatea*, es precisamente durante su desesperado derrotero por el *locus* cuando la pastora encuentra finalmente un importante rastro de vida de Artidoro en el medio de un bosque; escena que reviste gran interés para la presente investigación debido al importante contenido simbólico con que cuenta la alusión vegetal en este episodio:

Y así, después que hube rodeado una y otra vez toda la ribera y el soto del manso Henares, me senté cansada al pie de un verde sauce, esperando que del todo el claro sol sus rayos por la faz de la tierra estendiese, para que con su claridad no quedase mata, cueva, espesura, choza ni cabaña que de mí mi bien no fuese buscado. Mas, apenas había dado la nueva luz lugar para discernir los colores, cuando luego se me ofreció a los ojos un cortecido álamo blanco, que delante de mí estaba, en el cual y en otros muchos vi escritas unas letras, que luego conocí ser de la mano de Artidoro allí fijadas; y, levantándome con priesa a ver lo que decían, vi, hermosas pastoras, que era esto (II, 86).

Mediante la alusión a las letras que Teolinda ve escritas en la corteza del álamo blanco, Cervantes no solo genera un importante avance de la trama –al finalmente revelar un valioso dato respecto del posible paradero de Artidoro–, sino que además construye todo este episodio a partir de la centralidad que les otorga a los árboles del bosque como soporte de los versos escritos por el pastor.

La referencia a las letras fijadas en la corteza de un árbol, a la vista de todos, no constituye una invención literaria propia de Cervantes, sino que, tal como lo demuestra Daniel DEVOTO en su estudio, se trata de un tópico poético muy extendido, con una importantísima tradición en la literatura occidental, según los innumerables ejemplos que el crítico argentino recompila, desde la poesía clásica latina hasta algunas recientes reformulaciones en poetas del siglo XX.

Desde esta perspectiva, con la utilización del recurso de la corteza arbórea como soporte de escritura, Cervantes retoma un tópico literario que ya para el siglo XVI contaba con una importante trayectoria e innumerables antecedentes, y al que el novelista posteriormente también aludirá mediante las palabras puestas en boca del personaje de Lenio: “y la yerba destes prados, que va creciendo con tus lágrimas, y los versos que el otro día en las hayas de aquel bosque escribiste” (II, 140).

El álamo blanco sobre el que Artidoro ha dejado estampados sus versos podría constituir una posible referencia al álamo sobre el que se encuentra inscripto el epitafio de Elisa en la égloga III de Garcilaso: “apartada algún tanto, en la corteza/ de un álamo unas letras escribía/ como epitafio de la ninfa bella” (vv. 238–240)<sup>72</sup>.

Sin embargo, independientemente de cuál sea la obra que haya servido como hipotexto para esta escena de *La Galatea*, lo esencial, en definitiva, es el hecho de que Cervantes haya decidido imitar este recurso tan afianzado en la tradición literaria –incluso, más allá del género bucólico– a través de constantes reelaboraciones a lo largo de la historia literaria.

Si se compara el modo en el que Cervantes introduce este tópico en la narración con los múltiples ejemplos que DEVOTO encuentra en la literatura bucólica, rápidamente se puede identificar una importante variación en la alusión al álamo blanco en *La Galatea*: la mención de los versos escritos en la corteza no se ubica en la voz de un

---

<sup>72</sup> La cita corresponde a la edición de Elías L. Rivers para Clásicos Castalia (1996).

sujeto lírico o de un narrador omnisciente, tal como puede apreciarse en las citas recompiladas por DEVOTO, sino que es la propia Teolinda, protagonista y narradora intradiegética de su propio relato, quien se encuentra inesperadamente en el bosque con una serie de estrofas que su autor, el pastor Artidoro, parece haber dejado inscriptas para la propia Teolinda<sup>73</sup> y para la posteridad. Es decir, el novelista español retoma la tradición del tópico pero para plasmarlo en la obra desde una perspectiva, en principio, original, ya que no se lo introduce desde el plano de la enunciación, sino a partir de la focalización de la recepción de esos versos, a través de la lectura que Teolinda realiza de ellos. De esta forma, Cervantes introduce en el texto de *La Galatea* un tópico de la tradición literaria pero desde una perspectiva renovada, que enriquece al tópico y lo rescata del peligro de anquilosamiento al que ya parecía destinado hacia finales del siglo XVI. No caben dudas de que, al aludir a las letras en el árbol desde la mirada de Teolinda, convertida ahora en lectora fruto del encuentro con el texto poético en un marco natural, el tópico adquiere nuevos matices dramáticos, pues es la propia pastora quien relata el descubrimiento de los versos de Artidoro fijados en la corteza del álamo, y cómo ese encuentro fortuito –“se me ofreció a los ojos”– entre el texto poético y el lector a través de la lectura<sup>74</sup> repercute emocionalmente en la receptora del poema: “¿Qué palabras serán bastantes, pastoras, para daros a entender el extremo de dolor que ocupó mi corazón cuando claramente entendí que los versos que había leído eran de mi querido Artidoro?” (II, 89).

Sin embargo, podría considerarse que la escena de la lectura de los versos públicamente expuestos en el relato de Teolinda no constituye, en verdad, un episodio enteramente original en la novela pastoril del renacimiento español, pues existe en *La Diana enamorada* de Gil Polo una secuencia que guarda notorias similitudes con la narración de Teolinda y Artidoro, y que hasta el momento parecen haber pasado desapercibidas para la crítica especializada.

---

<sup>73</sup> En el próximo apartado se retomará la idea de TEOLINDA como supuesta destinataria de los versos escritos en la corteza a partir del análisis que CABADO formula de estos versos desde el campo de la pragmática.

<sup>74</sup> Nótese cómo ya en su primera novela Cervantes aborda y problematiza una cuestión que mucho más tarde retomará y complejizará hasta límites insospechados en el *Quijote*, como lo es la cuestión de la lectura y sus efectos en el hombre. El personaje de la pastora Teolinda, a partir de esta escena, ya parece preanunciar la gran cuestión quijotesca de qué se lee y cómo se lee, y de los riesgos que una mala interpretación del texto implica para el lector.

En efecto, en el primer libro de su novela pastoril *Gil Polo* introduce, también a modo de relato enmarcado, la trama de los desafortunados amores entre Alcida y Marcelio, quien será el encargado de la narración de los hechos pasados. Al igual que la pastora Teolinda, en la novela de *Gil Polo* el personaje de Marcelio llega a la aldea de Diana en búsqueda de su esposa Alcida, quien parece encontrarse desaparecida, a pesar de los intentos de su enamorado por reunirse con ella<sup>75</sup>.

De allí que, invitado por la hospitalidad de Diana, a continuación Marcelio comience el relato de sus desventuras amorosas con Alcida, en el que se detallan los múltiples viajes de Marcelio –que lo conducirán hasta Nápoles– en búsqueda de su amada. Es decir que, pese al evidente cambio de pastor por pastora –Marcelio / Teolinda–, ambas tramas se construyen sobre el conflicto del paradero desconocido del amado (Alcida / Artidoro), lo cual motiva en los pastores una serie de arduos desplazamientos a fin de lograr el ansiado reencuentro.

Pero las similitudes que permitirían proponer el episodio de la novela de *Gil Polo* como fuente en la que Cervantes pudo haberse inspirado para el episodio de Teolinda radican en coincidencias mucho más concretas y significativas. Al igual que los versos descubiertos por Teolinda en la corteza del álamo blanco, Marcelio, tras su llegada a Formentera luego de un naufragio, descubre unos versos que Alcida le ha dejado escritos<sup>76</sup> en una peña:

---

<sup>75</sup> Aquí se introduce, al mismo tiempo, una importante diferencia entre las tramas elaborada por *Gil Polo* y Cervantes: el personaje de Alcida, quien solo ha adoptado el disfraz de pastora durante su huida de Marcelio, no se encuentra verdaderamente desaparecida, pues cuando Marcelio irrumpe en la novela la fingida pastora se encontraba junto con Diana en el bosque (dato que la protagonista de la obra decide ocultarle a Marcelio): “Apenas acabó Alcida de oír la canción del pastor, que conociendo quién era, toda temblando, con grande priessa se levantó, antes que él llegasse, rogádoles a Delio y Diana que no dixessen que ella había estado allí, porque le importaba la vida no ser hallada ni conocida por aquel pastor, que como la misma muerte aborrecía (...) Alcida, a más andar, metiéndose por un bosque muy espeso que junto a la fuente estaba, caminó con tanta presteza y recelo como si de una cruel y hambrienta tigre fuera perseguida” (I, 38) (las citas del texto corresponden a la edición de Rafael Ferreres para la colección Clásicos Castellanos de Espasa–Calpe, 1953). Así, la tragedia amorosa de Marcelio y Alcida se sustenta en el constante intento de Alcida por escapar de su esposo escondiéndose en el paisaje idílico, mientras que en la trama de Teolinda el personaje de Artidoro nunca aparece en la obra. De este modo, el conflicto de Teolinda se presenta como mucho más trágico, pues hacia el final de la novela cervantina el paradero de Artidoro continúa siendo un misterio que nunca se termina de resolver, pues, al no haber publicado Cervantes la segunda parte de *La Galatea*, la trama de Teolinda y Artidoro es una de las líneas argumentales que han quedado inconclusas para siempre.

<sup>76</sup> El soneto de Alcida en cuestión reza: Arenoso, desierto y seco prado,/ tú, que escuchaste el son de mi lamento,/ hinchado mar, mudable y fiero viento,/ con mis suspiros tristes alterado./ Duro peñasco, en do escrito y pintado/ perpetuamente queda mi tormento,/ dad cierta relación de lo que siento,/ pues que

Mas por mucho que en ella busqué y di voces, no la pude hallar ni descubrir. Pensé que se había echado en el mar desesperada o de las silvestres fieras había sido comida. Mas buscando y escudriñando los llanos, riberas, peñas, cuevas y los secretos rincones de la isla, en un pedazo de peña hecho a manera de padrón hallé unas letras escritas con punta de azerado cuchillo (I, 57).

Las semejanzas que la trama cervantina guarda con este episodio de la novela de Gil Polo resultan evidentes: en ambas narraciones, el pastor abandonado no solo emprende una travesía por el paisaje bucólico en búsqueda del ser amado que ha desaparecido, sino que también aquél, en medio de la desesperación, encuentra en determinado momento de su derrotero por el *locus* una serie de versos, plasmados sobre alguna superficie firme<sup>77</sup>, que dan cuenta del paso de su autor por ese lugar, y que también revelan el equívoco que da lugar al enredo amoroso, en ambos casos, una vez más, originado por la existencia de un hermano gemelo, responsable de la confusión de identidades entre los personajes (Artidoro-Teolinda-Leonarda / Marcelio-Alcida-Clenarda)<sup>78</sup>.

A la luz de los paralelismos anteriormente mencionados, resulta plausible plantear la posibilidad de que Cervantes, en efecto, haya tenido en cuenta este episodio de *La Diana enamorada* de Gil Polo al elaborar el conflicto entre Teolinda y Artidoro, especialmente en relación con la problemática de la presencia de versos escritos en lugares públicos, focalizada desde la experiencia de la lectura, que dejará una fuerte

---

Marcelio sola me ha dexado./ Llevó mi hermana, a mí puso en olvido,/ y pues su fe, mi vela y mi esperanza/ al viento encomendó, sedme testigos:/ que más no quiero amar hombre nascido,/ por no entrar en un mar do no hay bonanza,/ ni pelear con tantos enemigos.

<sup>77</sup> Nótese que tanto en los versos de Alcida como en los de Artidoro el sujeto lírico alude explícitamente a la firmeza del soporte de escritura, independientemente de que en un caso se trate de una corteza y en el otro de una peña, especialmente para denunciar, como contrapartida, la liviandad y falta de constancia del ser amado: “Las letras que fijaré/ en esta áspera corteza / crecerán con más firmeza/ que no ha crecido tu fe” (poema de Artidoro, vv. 33–36) y “Duro peñasco, en do escrito y pintado/ perpetuamente queda mi tormento” (soneto de Alcida, vv. 5–6) y “llevó a mi hermana, a mí puso en olvido/ y pues su fe, su vela y mi esperanza/ al viento encomendó...” (vv. 9–11). Por otro lado, la firmeza de la corteza del álamo les brinda a los versos allí fijados una perpetuidad que el papel manuscrito, por sus desventajas, no puede garantizar, tal como se evidencia en el episodio de los versos de Galercio: “se le cayó un papel del seno, el cual alzó Tirsi, y abriéndole, vio que eran versos, y por no poderlos leer, por estar mojados, encima de una alta rama le puso al rayo del sol para que se enjugase” (VI, 420).

<sup>78</sup> El propósito del presente análisis no radica en ofrecer una comparación exhaustiva que evidencie todas las similitudes y diferencias existentes entre ambas narraciones, sino señalar únicamente aquellas que resulten pertinentes para lograr una interpretación cabal del tratamiento cervantino del tópico de la escritura en las cortezas arbóreas. Nos abocaremos en profundidad a un análisis comparativo de ambas tramas en nuestra próxima intervención en el XI Congreso Internacional “Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro” (14–16 de diciembre de 2021, Universidad de Navarra).

impronta en la interioridad de los pastores, en su doble rol de lectores–receptores y destinatarios de los textos poéticos. En efecto, en términos muy similares a los que Teolinda dirige a sus amigas pastoras, Marcelio le confiesa a Diana el hondo pesar que la lectura de los versos le provocó<sup>79</sup>: “no quiero encarescerte, pastora, la herida que yo sentí en el alma cuando leí las letras, conociendo por ellas que, por ajena alevosía y por los malos sucesos de Fortuna, quedaba desamado, porque quiero dexarlo a tu discreción” (I, 57).

### 3. Teolinda lectora: del texto a la acción pragmática

Luego de narrarles a Galatea y Florisa el dolor que la lectura de los versos le provocó, Teolinda agrega:

En fin, yo quedé tal que, sin acordarme de lo que a mi honra debía, propuse de desamparar la cara patria, amados padres y queridos hermanos, y dejar con la guardia de sí mismo al simple ganado mío. Y, sin entretenerme en otras cuentas más de en aquellas que para mí gusto entendí ser necesarias, aquella mesma 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 tiene y hace su habitación, por ver si ha sido tan inconsiderado y cruel consigo que haya puesto en ejecución lo que en los últimos versos dejó escrito (II, 89).

La preocupación de Teolinda por el bienestar de Artidoro resulta legítima, ya que en la anteúltima estrofa del extenso poema que el pastor dejó fijado en la corteza del álamo el sujeto lírico alude explícitamente a la posibilidad de un suicidio<sup>80</sup>. Tal como la pastora abiertamente reconoce frente a sus amigas, el inesperado encuentro con los versos, que ella no duda en adjudicar a su amado –aunque el sujeto lírico nunca se identifique a sí mismo a lo largo de la composición–, funciona como una experiencia vital transformadora, en tanto que tras la lectura Teolinda decide abandonar su aldea y

---

<sup>79</sup> En el caso de Marcelio, el personaje alude explícitamente a un intento de suicidio: “Pero no queriendo vida rodeada de tantos trabajos, quise con una espada traspasar el miserable pecho, y así lo hiziera si de aquellos marineros con obras y palabras fuera no estorbado” (I, 57).

<sup>80</sup> La estrofa comienza con los siguientes versos: “Si quieres saber dó voy/ y el fin de mi triste vida,/ la sangre por mí vertida/ te llevará donde estoy” (vv. 65–68).

emprender la salida hacia lo desconocido, sin importar los caminos por donde el destino la conduzca, con el único fin de encontrar a salvo a Artidoro<sup>81</sup>.

La férrea autodeterminación de Teolinda de erigirse conscientemente como objeto del deseo de Artidoro y de salir activamente en su búsqueda, aun cuando ello implique el abandono de todos los roles presupuestos, conduce a HERNÁNDEZ-PECORARO a afirmar, desde una interpretación feminista de la novela pastoril, el carácter absolutamente transgresor y disruptivo del comportamiento de la pastora:

Teolinda seeks to be recognized as a subject by wholly accepting Artidoro's love (...) and seeking equality in marriage (...) she seeks an alternative to the standard distanced pastoral relations between men and women, and perhaps a way to affirm herself as subject beyond her lover's objectification. Unfortunately, this is a goal that Teolinda never achieves given that her lover immediately disappears from her life (1998: 25).

Se trata, en efecto, de un anhelo de autoconstrucción volitiva de la propia identidad femenina con la que Cervantes se permite jugar en el plano del discurso literario, pero a sabiendas de que las bases ideológicas del género pastoril le impedían transgredir esas reglas definitivamente: "Her active desire not only transgresses Cervantes's more 'realistic' representation of pastoral society, but also the ideals of Beauty and discretion expounded by pastoral ideology" (HERNÁNDEZ-PECORARO, 1998: 23).

Tal como ya se mencionó al comienzo del presente capítulo, el hecho de que la trama de Teolinda y Artidoro quede inconclusa hacia el final de *La Galatea*, sumado a que nuestro autor nunca llegó a publicar la tan prometida segunda parte de la novela, impide conocer cuál era el desenlace que Cervantes planeaba para resolver los conflictos de esta trama y hasta qué punto estaba dispuesto a tensar las convenciones de la novela pastoril a fin de materializar el deseo de Teolinda.

Por otra parte, también cabe preguntarse si ese ideal de autodeterminación femenina y de libertad para obrar que propugna Teolinda es compartido por su enamorado Artidoro. Para ello, resulta fundamental volver brevemente a los versos fijados por el pastor en las cortezas durante su desaparición y analizar si existe algún tipo de correspondencia entre la intencionalidad que subyace al poema de Artidoro y la

---

<sup>81</sup> Repárese nuevamente en las semejanzas, aunque con los lógicos matices, entre este accionar de Teolinda y la primera salida de Don Quijote.

reacción que genera en la destinataria luego de su lectura. Es decir, en términos de pragmática literaria, qué relación existe entre la fuerza ilocutiva y la perlocutiva del texto poético.

Para ello resulta fundamental el trabajo de TRABADO CABADO, quien precisamente se ha dedicado a estudiar los poemas intercalados en *La Galatea* desde la perspectiva del contexto comunicativo.

En primer lugar, el crítico español aborda una serie de cuestiones formales del poema, tal como su pertenencia, de acuerdo con la métrica, a la forma de la carta renacentista escrita en versos octosílabos, a lo cual luego añade la ya mencionada cuestión del simbolismo del soporte en el que los versos se encuentran fijados:

El hecho de fijar por escrito la pena amorosa supone (...) eternizarla en el inmenso libro de la naturaleza. La retórica recriminatoria que inclina más el poema de Artidoro hacia la carta que hacia el decir (...) recupera la imagen de la *belle dame sans merci* (TRABADO CABADO, 2000: 530).

A continuación, TRABADO CABADO aborda la relación entre el poema y el episodio narrativo en el aquel se encuentra intercalado: “El poema surge de un malentendido propiciado por un enredo de índole narrativa (la confusión entre hermanos gemelos) que, a su vez, va a tener repercusiones sobre el discurrir de la propia narración” (2000: 531).

De acuerdo con los postulados teóricos esbozados por John L. AUSTIN respecto de los tres actos presentes en un enunciado (locutivo, ilocutivo y perlocutivo), podría argumentarse que en el caso del poema de Artidoro nos encontramos ante un acto locutivo –en el que predomina la literalidad del enunciado, en este caso, el texto poético en sí–, pero cuya fuerza ilocutiva, fruto del engaño del que el pastor es víctima a raíz de la hermana gemela de Teolinda, se ve truncada, en tanto la persona a la que Artidoro dirige sus reproches (Leonarda) no coincide con aquella a la que dedica sus versos (Teolinda). Es decir, siguiendo con la terminología del campo de la pragmática, que Artidoro yerra en la elección del destinatario<sup>82</sup> de su poema. TRABADO CABADO lo explica en los siguientes términos:

---

<sup>82</sup> Utilizamos el término “destinatario” de acuerdo con la definición ofrecida por ESCANDELL VIDAL: “Con el nombre de destinatario se designa a la persona (o personas) a la(s) que el emisor dirige su enunciado (...) El destinatario es siempre el receptor elegido por el emisor. Pero no sólo eso: además, el mensaje está construido especialmente para él” (ESCANDELL VIDAL, 1996: 26–27).

Artidoro escribe un poema que resulta en sí un “acto de habla” fallido. La razón es simple: el destinatario del mensaje es equivocado y, por tanto, los versos no pueden desempeñar la función encomendada (...) El poema nace con un fin recriminatorio, pero es leído no como recriminación sino como una información: Teolinda sabe que no es la destinataria del poema, pero eso de nada le sirve (2000: 531).

Tal como afirma el crítico, Teolinda es consciente del error en que el pastor ha incurrido al confundirla con su gemela Leonarda y al elegirla como destinataria de su carta recriminatoria, y por ese motivo es que decide emprender la búsqueda de Artidoro con el objetivo de poner fin a la serie de confusiones y enredos amorosos en los que los dos pares de hermanos gemelos –Artidoro/Galercio y Teolinda/Leonarda– se encuentran inmersos. Entramos, así, en la dimensión perlocutiva del poema, es decir, los efectos que este enunciado genera en Teolinda, respecto de los cuales ya se ha expuesto al comienzo de este apartado.

#### **4. La difusión pública del poema: ¿recriminación o difamación?**

Respecto de los versos de Artidoro resta aún realizar una serie de observaciones acerca de una cuestión formal que, hasta el momento, ha resultado difícil de explicar para aquellos estudiosos que se han abocado al análisis de este episodio. Esta última problemática está directamente relacionada con la extensión del poema –veinte cuartetas– en función del soporte de escritura elegido por el pastor para fijarlo.

En su trabajo ya aludido, DEVOTO realiza la siguiente observación respecto de la extensión de los poemas que en la tradición bucólica suelen aparecer inscriptos en las cortezas de los árboles en función de la verosimilitud de la alusión:

Repetidamente escrito, borrado un poco menos repetidamente, correspondido o no, el testimonio del amor pastoril confiado al árbol refleja un uso general pero exasperándolo hasta lo no creíble: un editor de las bucólicas virgilianas apunta, con cuerda sensatez, que sin duda no se escribirían de este modo más que algunos versos, y no poemas enteros; pero los imitadores del mantuano no lo entendían tan corto: ya el “epitafio de la ninfa bella” ocupa, en la *Égloga III de Garcilaso* y en la corteza de un álamo, una octava (1988: 797).

Al recompilar todos estos ejemplos del tópico de las letras en la corteza arbórea, el crítico argentino plantea como cuestión problemática la relación entre el texto poético y el soporte arbóreo, en tanto que la disposición de estas largas tiradas de versos

bucólicos le resulta inverosímil en un único árbol. En cambio, cuando a continuación DEVOTO recoge la reelaboración cervantina en su novela el estudioso destaca precisamente la credibilidad de la referencia de Cervantes al álamo “en el cual y en otros muchos” (II, 86) Teolinda vio inscriptas las palabras de su enamorado: “Más abundoso y precavido aparecería el Artidoro de *La Galatea* cervantina al repartir por muchos álamos las veinte cuartetas octosílabas que estampa” (1988: 797).

Sin embargo, cabe formularse el siguiente interrogante: ¿estaba Cervantes, tal como Devoto afirma, tratando de hacer un uso más verosímil del tópico al aludir a la multiplicidad de árboles marcados por la mano de Artidoro? ¿Era realmente su intención, al incluir la referencia a los “otros muchos” álamos, discutir con la extensa tradición que lo antecedió en el uso de este recurso?

Sin negar la posibilidad de que la hipótesis ofrecida por el crítico argentino estuviera en lo cierto, a continuación se intentará ofrecer una interpretación distinta, pero tal vez complementaria, de dicha alusión cervantina.

A fin de proponer una lectura que exceda la mera discusión de si este tipo de inscripciones resultan creíbles en la corteza de un árbol, resulta pertinente aludir a una serie de prácticas textuales, muy difundidas en la España de los siglos XVI y XVII, a las que Antonio CASTILLO GÓMEZ engloba bajo el concepto de “escritura expuesta”.

En efecto, CASTILLO, especialista en la historia de la cultura escrita en la España del Siglo de Oro, en múltiples trabajos dedicados a la circulación de impresos en el ambiente urbano durante el Renacimiento y el Barroco utiliza el concepto de escritura pública o expuesta de acuerdo con la definición propuesta por Armando PETRUCCI: “cualquier tipo de escritura concebido para ser utilizado en espacios abiertos o cerrados, para permitir la lectura plural (en grupo, masiva) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta” (PETRUCCI *apud* CASTILLO GÓMEZ, 2018: 98).

A partir de la consideración de algunas de las características que, según la propuesta de PETRUCCI, definen a las prácticas de la escritura pública durante la Edad Moderna –pero que, por otro lado, se inspiraban en la escritura monumental y epigráfica ya existentes en las ciudades del Imperio Romano (PETRUCCI, 2013: 31–52)–, CASTILLO aborda la presencia de esta problemática en la vida de las urbes hispanas a partir del

1500, especialmente en relación con las posibilidades que ofrecía el espacio de los muros:

Los siglos XVI y XVII dibujan una realidad significada por el incremento de las prácticas escritas arrojadas a la calle, ya fuera en el fragmento volátil de una octavilla, en el espacio de un trozo de papel pegado sobre cualquier muro, o en el trazo dejado por la acción combinada de una mano y una punta de carboncillo (CASTILLO GÓMEZ, 1999: 144).

Esta creciente proliferación de diversos tipos de escritos por los espacios públicos de las ciudades modernas, convertidas así en una especie de palimpsesto dinámico, podía materializarse en múltiples formatos, con tecnologías variadas, y contar con heterogéneas motivaciones:

función comunicativa, ideológica, propagandística, disidente o infamante de las letras inscritas sobre paredes, ya sean labradas en un bloque de mármol, pintadas e iluminadas en maderas y cartones, manuscritas sobre pergaminos y folios de papel o impresas con formato de cartel (CASTILLO GÓMEZ, 2009: 581).

La variada gama de intenciones, tanto soportes, tecnologías y destinatarios<sup>83</sup> que tenía a su servicio la escritura públicamente expuesta derivó en un sinnúmero de formas textuales<sup>84</sup>, que provenían y atravesaban a todas las esferas y estamentos de la vida social de la España áurea, y que podía abarcar desde asuntos elevados hasta comentarios vulgares, de la que resulta de particular interés, a los fines de la presente investigación, aquella que mejor se relacionaba con la divulgación de escritos difamatorios: el libelo famoso.

---

<sup>83</sup> “Desde las paredes se hacía patente la potencialidad persuasiva de las escrituras expuestas. Si unas perseguían como objetivo la crítica, la denuncia o la infamia, otras se efectuaron con el fin de sostener la autoridad, ensalzar la fe o restituir el honor agraviado” (CASTILLO GÓMEZ, 2006: 227).

<sup>84</sup> CASTILLO GÓMEZ las clasifica en las siguientes categorías: “Pliegos de cordel, relaciones de sucesos y, en general, impresos de larga circulación expuestos a un consumo y a una lectura en clave “popular”; bandos dictados por la autoridad para divulgar sus dispositivos legales y administrativos; inscripciones en piedra para honrar algún suceso notable o celebrar las bondades del poder y las elites, emblemas y escudos de armas para señalar gráficamente la desigualdad social; “poesías murales”, algunas de autores celebrados, ensartadas en el entramado iconográfico de las arquitecturas efímeras alzadas por la llegada de un soberano, el alumbramiento de una princesa, la canonización de un santo o la recuperación de ciertas reliquias; *victores* inscritos en los muros universitarios por los doctores recién graduados; pero igualmente el rico surtido de los *floglietti secreti*, manifiestos, *graffiti*, pasquines, libelos o carteles infamantes” (CASTILLO GÓMEZ, 1999; 145).

Algunos de los rasgos comunes que esta clase de escritura infamante, muy cercana a los pasquines<sup>85</sup>, solía presentar, de acuerdo con las caracterizaciones de CASTILLO GÓMEZ y RUIZ ASTIZ, radicaban en su carácter mayoritariamente manuscrito –especialmente para ocultar detrás del anonimato a la persona responsable del escrito y para evitar la circulación de variantes–, la libertad formal para optar por la prosa o por alguna forma de composición poética, la motivación transgresora o subversiva –en especial cuando se atentaba explícitamente contra el poder–, de temas exclusivamente privados o personales, entre otros. De allí que, tal como CASTILLO GÓMEZ atestigua, los libelos famosos constituyeran a partir del siglo XVII un ejemplo de “escritura criminalizada”, expresamente prohibida y severamente castigada, a través de procesos judiciales, por la monarquía española<sup>86</sup>.

Dadas las características que definirían la idiosincrasia de los libelos famosos que circulaban masivamente por España en la época de Cervantes, cabe la posibilidad de establecer una serie de conexiones entre este tipo de escritura expuesta<sup>87</sup> y el poema fijado por Artidoro en la corteza del álamo a fin de iluminar mejor la intencionalidad última que perseguía el pastor, recriminatoria, si se acepta la perspectiva pragmática propuesta por CABADO TRABADO, pero que no termina de justificar la referencia de Teolinda a los “otros muchos” álamos en los que se podían leer los versos, atribuida por DEVOTO a una actitud “precavida” de Cervantes en aras de la verosimilitud en la utilización del tópico.

---

<sup>85</sup> Si bien libelos y pasquines compartían determinadas características, especialmente la intencionalidad difamatoria, CASTILLO GÓMEZ resume así la vital diferencia entre uno y otro tipo de escritura infamante: “los pasquines y sátiras afectaban preferentemente a textos críticos tanto hacia las autoridades como respecto de la ideología y moral dominantes; mientras que los libelos, con frecuencia asociados a los calificativos ‘famoso’ o infamante, estaban más orientados a las injurias personales por cuestiones de honor y fama” (CASTILLO GÓMEZ, 2018: 111).

<sup>86</sup> “A cada pasquín o libelo que dijera algo inadecuado del Rey, la Iglesia o la moral hegemónica, le sucedía un edicto o disposición similar con objeto de retirarlo de los lugares públicos donde se hubiera fijado y de instruir el habitual procedimiento de averiguación. Al ser escritos normalmente anónimos, parte de ese expediente otorgó una importancia decisiva a la pericia caligráfica en cuanto ésta podía iluminar o resolver la autoría escondida detrás de letras conscientemente ‘contrahechas’ o ‘disfrazadas’” (CASTILLO GÓMEZ, 1999: 150).

<sup>87</sup> Jesús BOTELLO LÓPEZ-CANTI analiza una alusión cervantina a la escritura pública, en las paredes de una cárcel, en el capítulo XLII del *Quijote* de 1615. Dice el crítico al respecto: “Una de las características más notables de la escritura es su asociación con la muerte. Los ejemplos de esta imbricación son numerosos. La paradoja reside en el hecho de que la petrificación del texto oral mediante la escritura permite que aquel reviva innumerables veces gracias a su lectura (Ong, 1988, p. 81)” (2016: 122).

Antes de ingresar al análisis del texto poético desde esta línea de lectura, resulta pertinente formular una serie de observaciones extratextuales respecto de la relación que Cervantes pudo haber entablado con este tipo de escritos infamantes, con el objetivo de evidenciar la posible influencia de los libelos famosos sobre este episodio de *La Galatea*, aun cuando en el texto de la novela en ningún momento se haga referencia a la composición poética de Artidoro con la terminología anteriormente descripta.

En primer término, un dato histórico-biográfico muy cercano a Cervantes y que resulta de sumo interés para la presente investigación: Juan de Cervantes<sup>88</sup> (¿1477?–1556), abuelo del novelista, sufrió, según recoge el historiador Miguel JIMÉNEZ MONTESERÍN, una serie de acusaciones por parte de Martín López de Oñate, sucesor de Juan de Cervantes en el cargo de auxiliar letrado, que terminaron dando lugar a la publicación de un libelo difamatorio, en el que se le reprochaba su amistad con Pedro de Alcalá y Diego Ramírez, entre otros, por su condición de judíos y enemigos de la familia de los Hurtado de Mendoza, enemigos de López de Oñate<sup>89</sup>. Dato familiar que Miguel de Cervantes no debió desconocer, por lo que el novelista sabía lo que significaba contar con antecedentes de acusaciones e infamias a través de libelos entre sus ascendientes más cercanos.

Pero a este hecho extraliterario se le puede sumar, en segundo término, una referencia textual, aportada por Cervantes mismo en *Rinconete y Cortadillo*<sup>90</sup>, a la circulación de composiciones en verso de tono difamatorio:

–Eso no harás tú por mi consejo –replicó la Gananciosa–, porque se estenderá y ensanchará y hará tretas en ti como en cuerpo muerto. Sosiégate, hermana, que antes de mucho le verás venir tan arrepentido como he dicho; y si no viniere, *escribiremosle un papel en coplas que le amargue*.

–Eso sí –dijo la Cariharta–, que tengo mil cosas que escribirle.

–Yo seré el secretario cuando sea menester –dijo Monipodio–; y, aunque no soy nada poeta, todavía, si el hombre se arremanga, *se atreverá a hacer dos millares de coplas en daca las pajas, y, cuando no salieren*

---

<sup>88</sup> Véase, para una semblanza completa del abuelo de nuestro novelista, el excelente artículo publicado por Daniel EISENBERG (1997: 106–114).

<sup>89</sup> JIMÉNEZ MONTESERÍN reproduce en su estudio un fragmento de la sentencia del juicio contra el abuelo de Cervantes, que incluye, asimismo, el texto completo del libelo difamatorio en contra del acusado (JIMÉNEZ MONTESERÍN, 2005: 37–38).

<sup>90</sup> La cita del texto corresponde a la edición de las *Novelas ejemplares* de Castalia, a cargo de AVALLE-ARCE.

*como deben, yo tengo un barbero amigo, gran poeta, que nos hinchará las medidas a todas horas* (RyC, 114; los destacados nos pertenecen).

Este fragmento de *Rinconete y Cortadillo* evidencia, sin dejar lugar para la duda, que Cervantes, por historia familiar y/o por conocimiento profundo de la cultura de su tiempo, era plenamente consciente de la proliferación de textos difamatorios, exhibidos públicamente en las calles y en los muros de los edificios urbanos, con el objetivo de mancillar la honra de alguien desde el anonimato.

A la luz de todo lo anteriormente expuesto, cabe ahora analizar hasta qué punto podría interpretarse el poema de Artidoro como una ficcionalización de lo que constituía una práctica social más que frecuente en la vida cotidiana de las ciudades hispánicas durante los siglos XVI y XVII. Es decir, leer los ochenta versos fijados por el pastor en el álamo como una especie de “libelo literario”<sup>91</sup>. Ello implica, no obstante, realizar previamente una breve aclaración, pues, de acuerdo con todo lo expuesto, el libelo era un género textual estrechamente ligado con el espacio urbano, mientras que los protagonistas y el escenario, tal como se expresó anteriormente, pertenecen al ámbito bucólico. Esto último no niega, sin embargo, la posibilidad de que Cervantes haya finalmente compuesto una pieza poética al estilo de los libelos famosos.

Para empezar, la forma poética en versos octosílabos agrupados en coplas castellanas de rima ABBA se condice perfectamente con la escritura infamante: “se acudió con mucha frecuencia a composiciones de tipo poético (sátiras, romances, sonetos, décimas), ya que ello permitía una más fácil memorización y transmisión oral” (CASTILLO GÓMEZ, 2018: 113). Baste con observar la gran cantidad de ejemplos que el historiador ha recogido de libelos en verso (CASTILLO GÓMEZ, 1999; 2006). Por otra parte, también aparece la vinculación entre la infamia y el quehacer poético en el diálogo de *Rinconete y Cortadillo* anteriormente citado.

A su vez, una segunda similitud a tener en cuenta entre el poema y el estilo de los libelos radica en la invocación inicial al destinatario de la composición. En efecto, la

---

<sup>91</sup> Adviértase que en esta expresión recurrimos al vocablo “literario” estrictamente en referencia al origen ficcional de la composición poética, en tanto se trata de uno de los múltiples poemas intercalados que conforman el cancionero de *La Galatea* y, por tanto, forma parte del universo de la obra que lo enmarca. Así, no debe entenderse aquí el término “literario” en el sentido de una supuesta intencionalidad estética por parte de Artidoro, lo cual no solo anularía la interpretación pragmática del poema, sino que este carecería absolutamente de sentido en el episodio en estudio.

alusión a quien van dirigidos los versos aparece en el primer verso (“Pastora en quien la belleza”) y se mantiene a lo largo de las veinte cuartetas mediante múltiples referencias a un “tú”: “Mi firmeza y tu mudanza” (v. 5), “Pues cuanto tu gracia estraña” (v. 17), “Dime, pastora crüel” (v. 25), “la cual pusiste en la boca” (v. 41), “si quieres saber dó voy” (v. 65), entre muchas otras.

En relación con la figura del enunciador, ya se ha insistido sobre la tendencia de los libelos a evitar su identificación optando por el anonimato. Idéntico recurso podemos encontrar en estos versos, pues la voz del poema nunca se da a conocer explícitamente. Por el contrario, hemos de adjudicar los versos a Artidoro guiados por la interpretación que Teolinda realiza de ellos en su calidad de lectora y espectadora directa. De allí que, si se acepta que el poema escrito en la corteza es de autoría de Artidoro, ello obedece a que el episodio es narrado desde la focalización de la pastora, y es justamente ella la que atribuye la escritura a su enamorado, aunque el texto de la novela nunca explicita ni discute en qué indicios se basa Teolinda para efectuar esa deducción.

Un aspecto central que debe considerarse en la composición poética de Artidoro para vincularlo con la práctica de los escritos infamantes es, precisamente, la presencia de acusaciones, falsas o verdaderas (pues poco importaba la veracidad de los hechos que se publicaban en los libelos), que atentaran directamente contra la honra y buen nombre de la persona difamada. Una rápida lectura del texto inscripto en las cortezas de los álamos permite identificar las múltiples faltas que Artidoro le atribuye a Teolinda, lo cual termina imprimiéndole al poema un tono eminentemente narrativo: “Unos ojos me engañaron/ al parecer piadosos” (vv. 21–22), “¿a quién no podrá engañar/ tu sabio honesto mirar/ y tus palabras de miel?” (vv. 26–27), “que no ha crecido tu fe;/ la cual pusiste en la boca/ y en vanos prometimientos” (vv. 36–38), “mas mira que amor no sienta/ del modo que me has tratado” (vv. 51–52), “creí yo que en el querer/ fueras de mayor firmeza” (vv. 59–60), “que bien serás rigurosa,/ y más que un diamante dura/ si el cuerpo y la sepultura/ no te vuelven piadosa” (vv. 73–76). Se trata, indudablemente, de una extensa enumeración de culpas muy similares entre sí, todas ellas construidas sobre la misma argumentación: la contradicción entre la belleza física y la inconstancia

en el obrar de Teolinda<sup>92</sup>: “que quiso pintar natura/ un ángel en tu figura/ y el tiempo en tu condición” (vv. 62-64). La estrofa 11 ofrece una síntesis memorable del conflicto de toda la composición: “Tan terrible y rigurosa/ como víbora pisada,/ tan cruel como agraciada,/ tan falsa como hermosa” (vv. 41-44). Acusaciones que, desde el punto de vista de quien las profiere, buscan atentar contra la honra, fama y buen nombre del destinatario, aunque Teolinda no lo entienda así, pues se sabe inocente de las culpas que se le imputan<sup>93</sup>. De allí la afirmación de TRABADO CABADO, ya citada, de que el poema de Artidoro es un “acto de habla fallido”.

Finalmente, solo resta mencionar un último paralelismo entre la composición de Artidoro y los libelos famosos que circulaban en la España del Siglo de Oro, en este caso, desde el punto de vista de la tecnología y el soporte de escritura. Por un lado, el carácter manuscrito de los versos que el pastor fijó sobre la corteza del álamo se condice perfectamente con los modos artesanales de elaboración que la gente solía elegir para los libelos.

Pero el aspecto capital para lograr una difusión eficaz del texto difamatorio reside en el soporte utilizado para disponer el texto, es decir, el papel que, gracias a su fácil reproducción, podía ser exhibido en varios muros al mismo tiempo. Precisamente, es a la luz de este afán por obtener la mayor propagación posible que debe interpretarse la elección de las cortezas de los álamos efectuada por Artidoro; pues, más allá de la tradicional alusión a un álamo como soporte de las letras (égloga III de Garcilaso), y más allá también del ya comentado simbolismo de la firmeza de la corteza, en clara oposición a la liviandad de la cruel pastora, la existencia de múltiples árboles en el sitio elegido por Artidoro para fijar su escritura es lo que le permite al pastor, en última instancia, asegurarse de que su mensaje difamatorio no pase desapercibido ante la vista de los demás pastores, especialmente, de Teolinda. El acto de convertir un bosque de álamos en una especie de poemario convierte a la naturaleza en un perpetuo medio de

---

<sup>92</sup> No debe olvidarse que el origen del desengaño amoroso de Artidoro se debe, en realidad, a la liviandad de Leonarda, hermana gemela de Teolinda, tal como se mencionó en los apartados anteriores.

<sup>93</sup> Teolinda considera que la verdadera falta contra su honra solo la comete ella misma con su decisión transgresora de abandonar su hogar y a su familia para salir en búsqueda de Artidoro, tal como ella reconoce frente a Galatea y Florisa durante su narración: “yo quedé tal que, sin acordarme de lo que a mi honra debía, propuse de desamparar la cara patria”. Sin embargo, tal como señala HERNÁNDEZ-PECORARO, Teolinda nunca es juzgada por su búsqueda de un amor real (2006: 23-26).

transmisión amplificada de las penas de Artidoro, capaz de interpelar al más distraído individuo que transite por ese bosque (no en vano Teolinda utiliza la expresión “se me ofreció a los ojos un cortecido álamo blanco”, como si justamente tratara de enfatizar el dominio absoluto de la letra humana sobre el paisaje natural).

Solo así, a partir de la clave de lectura que intenta establecer un paralelismo entre los versos de Artidoro y los libelos famosos difundidos por las ciudades hispanas del siglo XVI, se puede llegar a comprender la profunda reelaboración del tópico de la escritura pública sobre las cortezas que Cervantes realiza en este episodio, y los matices simbólicos que, en consecuencia, los árboles adquieren.

### **5. El árbol como sustituto del amado**

Evidenciadas las funciones centrales que el álamo desempeña como soporte de escritura en la escena de Teolinda, corresponde seguidamente, a fin de ofrecer una interpretación profunda de la centralidad del árbol en este episodio, abordar un interesante gesto de la pastora luego de leer los versos de Artidoro, según ella misma les cuenta a Galatea y Florisa.

Cuenta Teolinda al retomar la narración luego de la intercalación del poema de su enamorado:

Y, sin entremeterme en otras cuentas, mas de en aquellas que para mi gusto entendí ser necesarias, aquella misma 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 tiene y hace su habitación, por ver si ha sido tan inconsiderado y cruel consigo que haya puesto en ejecución lo que en los últimos versos dejó escrito (II, 86).

De acuerdo con las palabras que la misma Teolinda emplea al narrar los hechos de aquel episodio trágico, la revelación sobre Artidoro que se le ofrece a través de la lectura de la corteza del álamo representa una experiencia emocional extrema: “Los suspiros que entonces di, las lágrimas que derramé, las lástimas que hice, fueron tantas y tales, que ninguno me oyera que por loca no me juzgara” (II, 86). A la luz de esta íntima confesión que la pastora realiza frente a sus amigas respecto del sufrimiento que la noticia le había causado, resulta por demás elocuente el gesto del abrazo a la corteza, enfatizado hiperbólicamente mediante la alusión a las “mil veces” que abrazó el álamo.

Resulta evidente que en ese ademán de Teolinda subyacen elementos figurativos que requieren ser comprendidos para poder explicar esta especie de vínculo afectivo que la pastora entabla con la vegetación.

En principio, si se considera todo lo expuesto en el apartado anterior, podría argumentarse que el único factor que intercede entre el personaje y el árbol del paisaje la escritura de Artidoro; es decir, solo las letras fijadas por el pastor en la corteza funcionan como elemento adicional y extraordinario en la escena que, de otro modo, no revestiría particular interés en cuanto a la interacción del personaje con el espacio que lo rodea. De modo que la letra manuscrita del enamorado presente en la corteza constituiría el factor desencadenante de la reacción afectiva de Teolinda. Esta visión cervantina de la escritura se encuentra en completa sintonía con las ideas del pensamiento humanista acerca del valor del trabajo del hombre con las letras, en tanto estas eran consideradas un reflejo de la interioridad, tal como lo señala EGIDO: “Salidas de la envoltura del alma, que es el cuerpo, las palabras demostraban a un tiempo la dignidad y la miseria que una y otro representaban” (2012: 9). Es decir que a partir del Renacimiento, como consecuencia de su afán de recuperar las ideas de la cultura clásica, la escritura se transformó en una actividad humana de invaluable estima en tanto “trasunto exterior del interior anímico”. De modo que para el pensamiento renacentista el acto de escribir constituía un oficio, ligado tanto a la destreza técnica como a la labor artística, por el que el hombre merecía la más alta consideración, en tanto que la grandeza de las letras fijadas en el soporte no eran más que un fiel reflejo del buen entendimiento y dignidad espiritual de su autor, quien, por otra parte, contaba con la responsabilidad de perpetuar la accesibilidad al conocimiento a través del buen ejercicio de su arte<sup>94</sup>:

conviene tener en cuenta que la *dignitas hominis* asignaba precisamente a la lengua su marca mayor, pues, gracias a ella, se podía acceder luego al resto de los saberes. En este sentido, la escritura prolongaba y fijaba dicha dignidad a través de un ejercicio que era mucho más que la plasmación gráfica, pues remitía a un mundo interior conceptual del que esta derivaba (EGIDO, 2012: 10).

---

<sup>94</sup> “Consideraban la escritura propiamente dicha arte liberal porque necesitaba del concurso del entendimiento y no solo de la mano capaz de escribir buena caligrafía” (EGIDO, 2012: 25).

A partir de la consideración de todos estos conceptos, muy presentes en el círculo intelectual de los estudios humanistas del siglo XVI, y de los que cabe presumir que Cervantes conocía, fácilmente se puede comprender el gesto del abrazo en Teolinda. Tocar las letras fijadas por Artidoro en la corteza significa para la pastora la posibilidad de acceder a la interioridad del ser amado que se encuentra desaparecido, pero con el que puede entrar en contacto a través de las letras, que son el resultado tangible de la destreza física del pastor para expresar materialmente su mundo espiritual. De modo que abrazar la escritura de Artidoro implica tocar las manos que la produjeron. Obsérvese de hecho la reiterada alusión de la pastora a las manos en relación con las letras: “vi escritas unas letras, que luego conocí ser de la mano de Artidoro allí fijadas” (II, 56), y luego: “abrazando mil veces la corteza donde las manos de mi Artidoro habían llegado” (II, 56). La consideración de la mano como una parte privilegiada y de excelencia del cuerpo humano, dada su nobleza para emprender múltiples operaciones<sup>95</sup>, entre ellas la escritura, consistía, tal como señala EGIDO, en un tópico recurrente en los manuales de escritura del siglo XVI:

Pero es en las manos donde [se] ubica la superioridad corpórea del hombre sobre los animales, como «siervas muy obedientes del arte y de la razón, que hazen cualquier obra que el entendimiento les muestra en imagen gráfica». Dicho entendimiento, prolongado en las manos ejecutivas viene así a convertirse en la cifra del hombre digno y capaz de dominar el mundo. Aquel sobre todo es el que lo iguala a las cosas mayores, al permitir realizar con las manos obras excelentes y al hallar el habla con la que todos se entienden (EGIDO, 2012: 12).

Dado que Artidoro nunca ha de reaparecer ante los ojos de Teolinda, los versos fijados en el álamo constituyen una huella impresa en la naturaleza del paso del pastor por ese sitio, así como también una reminiscencia tangible del mundo interior de aquel que le había profesado a la pastora su amor. De allí que, ante la angustia de la incertidumbre y la ausencia, la escritura en la corteza, prueba material del paradero

---

<sup>95</sup> La glorificación de la mano debido a su intervención en la creación artística la convirtió a partir del Renacimiento en un ícono visual más que frecuente: “su actividad, eficacia y destreza la convirtieron en un símbolo polivalente muy utilizado en la iconografía (...) La emblemática prodigó con distintos significados su presencia, uniéndola en ocasiones a la pluma, el tintero, el pincel o los libros e instrumentos de uno y otro oficio” (EGIDO, 2012: 23).

cercano de Artidoro, genera en Teolinda el anhelo de un nuevo abrazo, aunque sea de forma indirecta, con su enamorado.

Sin embargo, ¿es solo eso lo que ese abrazo representa para la pastora, en un momento tan cargado de desesperación? En esta perspectiva, resulta interesante la particular alusión a la locura que efectúa Teolinda en su relato de esta escena: “Los suspiros que entonces di, las lágrimas que derramé, las lástimas que hice, fueron tantas y tales, que ninguno me oyera que por loca no me juzgara” (II, 56).

La vinculación que la protagonista misma de los hechos narrados sugiere entre el abrazo al álamo y la locura, como consecuencia del sufrimiento causado por la lectura de los versos de Artidoro, habilita la posibilidad de interpretar el comportamiento de Teolinda desde un análisis psicoanalítico, que permita estudiar las reacciones de la pastora en sintonía con la teoría freudiana sobre los episodios traumáticos.

En efecto, Sigmund FREUD abordó en múltiples de sus obras, incluso entre las más tempranas, el concepto de “amentía”, que el padre del psicoanálisis heredó del psiquiatra alemán Theodor Meynert, para hacer referencia a una forma de “psicosis alucinatoria del deseo”:

Theodor Meynert fue uno de los maestros que más influjo tuvo sobre Freud. Probablemente unos pocos peldaños por debajo de Charcot, este psiquiatra alemán dejó en la obra freudiana su marca más duradera con su categoría amentía. La misma la encontramos desde los primeros escritos hasta los últimos y veremos cómo Freud seguía valiéndose de ésta para dar cuenta de un cuadro de particularidad psicopatológica cuya característica es la de ser una presentación aguda donde el enfermo trata, luego de una pérdida significativa, un suceso como no acontecido (ABÍNZANO, 2019: 67).

En efecto, el psicoanalista argentino, al recoger en orden cronológico todas las referencias y definiciones presentes en la obra completa de FREUD referidas a la amentía, pone de manifiesto las constantes reformulaciones que el neurólogo austríaco aportaba al estudio de este tipo de cuadro alucinatorio y temporal, con fines defensivos. A pesar de las nuevas precisiones que FREUD fue incorporando a su visión del concepto

de amentia entre las décadas de 1890 y 1910<sup>96</sup>, las especificidades de este proceso psíquico remiten siempre a una misma clase mecanismo:

la amentia, aquella “beatífica confusión de lo imposible”, tiene lugar desde los manuscritos más tempranos hasta los textos de la última época. Su particularidad permite apreciar un fenómeno que da cuenta de un mecanismo que actúa con la mayor radicalidad con la que el aparato psíquico trata a algún suceso proveniente de lo traumático: lo desaloja de modo completo, tanto en el plano representacional como en el plano afectivo. No obstante, dicha radicalidad tiene la característica de estar signada por la variable temporal: la amentia es un cuadro transitorio, el aparato psíquico no sostiene la “confusión” *in aeternum* (ABÍNZANO, 2019: 67).

A los tres componentes fundamentales que hasta aquí definen al episodio de la amentia –origen traumático, negación y transitoriedad–, en sus aproximaciones teóricas durante la década de 1890 FREUD incorporó, por un lado, la idea del duelo como el afecto que se pone en juego durante esta clase de “aberraciones patológicas de estados afectivos psíquicos normales” (FREUD *apud* ABÍNZANO, 2019: 69); duelo, por otro lado, al que “el yo, en su tarea de defensor, se impone tratar una representación como *non arrivée*, y así expulsarla junto con el afecto adherido a la misma” (ABÍNZANO, 2019: 69).

Independientemente de todas las profundizaciones y ampliaciones que FREUD introdujo posteriormente (especialmente, a partir de 1917) al vincular esta forma de “escisión de la conciencia” (ABÍNZANO, 2019: 69) con otros fenómenos tales como la vigilia y la religión, resulta pertinente a los fines del presente análisis el hecho de que en el artículo *Complemento metapsicológico de la doctrina de los sueños* (1915) FREUD define sucintamente la *amentia* como una “reacción frente a una pérdida que la realidad asevera pero que debe ser desmentida por el yo como algo insoportable” (FREUD, 1992: 232).

---

<sup>96</sup> La distancia cada vez mayor que FREUD fue tomando respecto de su maestro respecto del estudio de la amentia en el campo del psicoanálisis conduce a ABÍNZANO a preguntarse: “cabría la interrogación si no deberíamos hablar de una amentia de Meynert y de una amentia de Freud, sin dejar de lado el dato de que esta categoría solo sobrevivió dentro del campo psicoanalítico: de la escuela alemana, ni Kraepelin ni Bleuler la tomaron, y por el lado de la escuela francesa se utilizó en su lugar ‘confusión mental’ (cuando había algún sustrato orgánico) o ‘bouffée delirante’ (cuando no había base orgánica demostrable)” (2019: 69).

Si, de acuerdo con todos los conceptos anteriormente vertidos, la *amentia* constituye un cuadro psicopatológico, de efectos temporarios, a través del cual la mente trata de curarse del dolor de un duelo mediante el delirio alucinatorio que anule el recuerdo de la realidad, la imagen que Teolinda construye de sí misma en el momento posterior a la lectura de los versos guarda notorias similitudes con el cuadro así definido.

Baste pensar, en primer término, en el rol central que desempeña durante esta clase de episodios la pérdida o ausencia de alguien querido, tal como se evidencia en esta trama con la desaparición y amenaza de suicidio de Artidoro, que genera en un individuo un duelo insoportable, tal como el que Teolinda narra a sus amigas: “los suspiros (...) las lágrimas (...) las lástimas...” (II, 56).

Justamente ese deseo de negar la ausencia, esa fantasía de querer vivir como si lo perdido no fuera tal, es lo que dispara la alucinación, en la que el “yo rompe así su vínculo con la realidad y sustrae las investiduras al sistema consciente de las percepciones” (ABÍNZANO, 2019: 70).

Si, en efecto, Teolinda intenta resguardarse del dolor que el recuerdo del bien perdido le genera, entonces el álamo cumple un rol fundamental en el proceso de evasión de la realidad, pues la corteza del álamo es precisamente la que supe, en la fantasía de Teolinda, al cuerpo de Artidoro. Lo cual equivale a decir que, en última instancia, el significado último y más profundo del álamo en todo este episodio radica en compensar, al menos en el deseo con tintes alucinatorios de Teolinda, la ausencia del pastor desaparecido. Al menos momentáneamente, y en los anhelos más profundos de la pastora, el álamo es Artidoro, o, en otras palabras, Artidoro ha asumido la forma de un árbol. Idea que no resulta para nada extraña o novedosa en esta trama de *La Galatea*, en tanto en cuanto la primera vez que Teolinda ve a su enamorado este, junto con otros pastores, es en un principio confundido, precisamente, con un árbol<sup>97</sup>:

---

<sup>97</sup> Esta confusión entre árboles y hombres guarda similitud, de acuerdo con el comentario de MONTERO en su edición, con la Prosa XI de la *Arcadia* de Sannazaro. Por otro lado, podría agregarse que una imagen similar utilizó también, pocos años más tarde, William Shakespeare en el *Macbeth*: “Let every soldier hew him down a bough,/ and bear’t before him” (*Macbeth*, V.4.4-5). Y luego: “Now near enough: your leavy screens throw down,/ and show like those you are” (*Macbeth*, V.6.1-2). Todas las citas del texto corresponden a la edición de Wordsworth Classics (2005).

El acabar el pastor su canto y el descubrir los que con los ramos venían fue todo a un tiempo; los cuales, a quien de lejos los miraba, no parecían sino un pequeño montecillo que con todos sus árboles se movía, según venían pomposos y enramados (I, 64).

De allí que resulte no solo plausible que Teolinda asocie la figura de Artidoro con la de un árbol, sino elocuente que esta doble confusión del ser amado con un arbusto funcione como marco del relato intercalado, pues, mientras que con la primera asimilación árbol/pastor Cervantes da comienzo a la historia amorosa entre ambos personajes, con la segunda el autor cierra esta trama, ya que Teolinda nunca más volverá a estar en contacto con Artidoro luego de abrazarse a la corteza del álamo.

De modo que, de acuerdo con el profuso análisis ofrecido a lo largo del presente capítulo, resulta posible afirmar que, de todas las referencias a plantas y árboles presentes en el texto de *La Galatea*, la alusión al álamo blanco en el relato de la pastora Teolinda constituye el episodio de mayor complejidad y significación simbólica de la novela, pues detrás de su sentido más profundo yace un invaluable bagaje de conocimientos e ideas propios del pensamiento renacentista que solo la hábil pluma de Cervantes puede condensar en un breve fragmento, en apariencia, simple. Pero justamente detrás de esa pátina de simpleza con que nuestro novelista parece narrar los hechos es donde Cervantes esconde su profundo dominio del imaginario y la cultura de su tiempo.

## CONCLUSIÓN

El objetivo principal que estructuró la presente investigación consiste en demostrar la importancia de las reiteradas alusiones a plantas y árboles en las descripciones del *locus amoenus*, a partir de una nueva mirada acerca de la configuración del espacio arcádico en *La Galatea*, superadora de la creencia instalada en el discurso crítico de que la cuestión no reviste interés por su carácter estereotipado.

Desde una concepción profunda y compleja del paisaje natural, que contemplara no solo el innegable sentido artístico de los “ámbitos pastoriles” (FINELLO: 2014), sino también la presencia de los personajes que los recorren, se ofreció un análisis exhaustivo de las referencias vegetales presentes en el texto cervantino a partir de la consideración de diversos aspectos vinculados con el lugar bucólico.

A través de esta distinción, que permitió analizar separadamente la toponimia ficcional creada por Cervantes, las referencias espaciales para enmarcar la acción narrativa (con menciones a ejemplares individuales o a sitios de abundante vegetación -bosques y jardines-), la presencia de objetos creados por el hombre -ramos y coronas-, se logró evidenciar el predominio del mundo vegetal en *locus*. Si bien este fenómeno ya había sido advertido por Ernst CURTIUS en su caracterización del paisaje ideal, lo que este trabajo reveló es que las alusiones a las plantas, en la pluma cervantina, no se justifican por el mero artificio retórico para cumplir con las expectativas que el género supuestamente le impone a la novela.

Por el contrario, fruto de todo el análisis expuesto en la segunda y tercera partes de la presente investigación, resulta posible argumentar que la presencia de un árbol resulta esencial para la configuración literaria del espacio pastoril, en el que funciona como una especie de “pilar” arquitectónico sobre el que la variedad y plasticidad del paisaje arcádico se sustenta. Así como el espacio urbano se erige sobre los muros, los árboles funcionan en el *locus* como el fundamento de la naturaleza amena que sirve de marco espacial a la acción narrativa.

Sin embargo, algunos de los episodios abordados en el trascurso del presente análisis demostraron que la vegetación, con su presencia, no solo posibilita brindar un entorno espacial adecuado para cada núcleo de la trama -recuérdese la insistencia del pastor Elicio en que el debate filigráfico se desarrolle exclusivamente en la Fuente de

las pizarras-, sino que, además, aquella interviene directamente en el desarrollo mismo de la acción. En efecto, las plantas en los escenarios de *La Galatea* otorgan privacidad, pero también permiten espiar, preanuncian la llegada de un nuevo personaje y hasta funcionan como escudos naturales frente a la violencia humana. Planteado en términos provenientes de la crítica estructuralista, podría argumentarse que en el universo pastoril cervantino los árboles funcionan como una fuerza actancial, con una injerencia determinante; siguiendo el famoso esquema actancial propuesto por Algirdas GREIMAS, las plantas pueden cumplir un rol de ayudante -como en el episodio de Teolinda, al brindarle el árbol a la pastora información importante-, o bien de obstáculo -tal como en el episodio de Rosaura, en el que el bosque copioso posibilita el rapto del personaje femenino-.

A la luz de lo anteriormente expuesto, consideramos que la función narrativa del mundo vegetal en la trama de *La Galatea* ha quedado suficientemente demostrada, al punto de que, si se suprimieran las alusiones vegetales de las descripciones espaciales, varias de las líneas argumentales que componen la trama de la novela cervantina quedarían trucas, pues son precisamente los árboles los que en múltiples escenas de la obra permiten la aparición de nuevos núcleos narrativos.

En tanto que una de las finalidades de la presente investigación consistía en abordar las especies vegetales en el paisaje más allá de su aspecto meramente visual, de modo que fuera posible superar el análisis descriptivo para revelar el sentido profundo de las referencias analizadas, resultó necesario partir de una reconstrucción del imaginario humanista que dominó la cultura renacentista del siglo XVI. El regreso a los autores que determinaron el saber científico desde los *studia humanitatis*, en su afán por recuperar el legado de la cultura clásica grecolatina a la posteridad, resultó indispensable para conocer en profundidad cuál era la visión humanista acerca de las plantas, su importancia en la relación entre el micro y macrocosmos, y de cómo el hombre podía llegar a dominar el mundo vegetal y beneficiarse de su conocimiento desde la perspectiva medicinal.

Desde esta perspectiva, el análisis efectuado a partir del capítulo III permite corroborar, por un lado, la notoria fidelidad y respeto de Cervantes por el pensamiento de su época, al menos en lo que a la *res herbaria* respecta, y del que retoma

innumerables creencias. Baste recordar cómo el novelista recupera a lo largo del texto de *La Galatea* una serie de asociaciones y conceptos clave que se remontaban a la cultura clásica, como la vinculación del ciprés con la muerte y el campo semántico de lo fúnebre; la tradición de premiar con coronas de laurel, en tanto símbolo de gloria, a los poetas en el episodio de las églogas intercaladas; el relacionar la palma con la vida eterna, entre tantos ejemplos aquí estudiados. Esto permitiría afirmar que Cervantes, fiel hijo del siglo XVI, no solo conoce a la perfección la cultura simbólica de su tiempo, sino que se mantiene constantemente dentro de las bases del pensar y sentir humanistas.

No obstante, bajo esa pátina de tradicionalidad siempre subyace en la pluma del novelista el anhelo de dotar a sus personajes de un sentido de la libertad, tema central en la poética cervantina (ROSALES: 1960), cuyo ejercicio implica, en el plano del discurso literario, cuestionar el apego a las reglas y desafiarlas en aras del cumplimiento de un objetivo, aun cuando las consecuencias resulten trágicas para quien se anima a contravenirlas.

Este juego cervantino con las normas, basado en la tensión entre tradición y originalidad, que, por un lado, ha conducido a una parte importante del discurso crítico a interpretar *La Galatea*, en relación con el problema genológico, como una obra “encubiertamente antipastoril” (AVALLE-ARCE, 1987: 14), aparece, por otra, replicado en el plano ideológico de la obra, en el que los valores humanistas son relativizados por las palabras y acciones de los personajes cervantinos.

Donde con mayor claridad pueden apreciarse las innovaciones introducidas por Cervantes en el tratamiento simbólico de la vegetación es en el relato intercalado de la pastora Teolinda sobre sus amores con Artidoro, profusamente estudiado en la Tercera parte de esta investigación. El análisis realizado a lo largo del capítulo V permitió demostrar, dada la centralidad que ocupa en la trama del relato la alusión al álamo blanco, en el que se pudo corroborar la síntesis perfecta del binomio tradición y originalidad, al observar cómo el autor retoma en la escena un tópico de extensa difusión en el género bucólico pero desde una nueva perspectiva, al introducir la alusión a la escritura en la corteza arbórea desde la focalización del personaje lector, aun cuando posteriormente el poema revele mediante la voz del sujeto lírico la referencia metatextual al soporte de escritura. Lectura que, en el contexto del episodio, cumple una

función primordial, debido a la reacción que aquella genera en la pastora, dadas las potencialidades pragmáticas del texto poético (sin importar si esa era la intencionalidad del enunciador).

Asimismo, ha quedado evidenciado cómo Teolinda, al referir los abrazos a la corteza, con su accionar carga al álamo de nuevos sentidos que no resultan del todo aprehensibles desde la visión humanista del mundo vegetal, por lo que, a fin de ofrecer una interpretación cabal del sentido profundo del que Cervantes dota al árbol en este episodio, resultó necesario trascender el imaginario simbólico renacentista y adoptar categorías de análisis científico del siglo XX. Consideramos que el abordaje a partir de estas nociones provenientes del campo del psicoanálisis ayudó a comprender mejor el proceso de identificación del árbol con el ser humano que opera en la estructura psíquica de Teolinda, lo cual permite a Cervantes sugerir una especie de completa fusión entre el paisaje natural y el hombre, al punto de que ya no resulta fácil diferenciar uno del otro. Idea que, además, se encuentra en perfecta sintonía con la concepción que FINELLO propone del paisaje cultural cervantino, en el que los elementos de la naturaleza se cargan de motivaciones y acciones humanas, lo cual aleja al paisaje pastoril de la idea arquetípica para transformarlo en testimonio del doloroso vivir de los pastores.

Ello permitiría afirmar, en síntesis, que las plantas y los árboles, con su mera presencia en el *locus*, constituyen un elemento al que Cervantes alude constantemente y a raíz de una notable diversidad de propósitos, por lo que atraviesan múltiples planos de la novela, ya sea interviniendo en la trama para modificar el curso de la acción narrativa o para convertirse en representaciones simbólicas con múltiples matices.

Pero, además, el trabajo de investigación aquí propuesto ha permitido hacer manifiestas la necesidad y utilidad de visitar el texto de *La Galatea*, y de todas las novelas pastoriles del renacimiento hispánico, a partir de la revalorización de las alusiones vegetales desde una perspectiva ecológica. Este diálogo interdisciplinario entre el discurso literario cervantino y los estudios provenientes del campo de las “humanidades verdes” ha evidenciado la necesidad de volver a problematizar la configuración del espacio y su relación con el hombre en la literatura bucólica sobre la base de una genuina sensibilidad por el entorno natural.

Solo así resultará posible superar definitivamente aquellos preconceptos anquilosados en el discurso crítico, cuya pervivencia aún dificulta el conocimiento acabado de la concepción humanista del paisaje natural en función del modo en que el hombre lo habita e interactúa con él. La propuesta de este nuevo enfoque sobre el texto de *La Galatea* ha permitido corroborar “que es posible no limitarse a la literatura explícitamente ecologista para encontrar ecologismo” (BARRELA VIGAL, 2010: 205), pues Cervantes, siempre vigente, interpela al lector del siglo XXI, a través de su primera novela, para advertirle que el respeto, la valoración y el conocimiento profundo de la naturaleza es el único camino posible para que el hombre pueda vivir en completa armonía con el macrocosmos que lo rodea, y sin el cual la existencia humana se encontraría incompleta.

## APÉNDICE A

Se ofrece a continuación la recopilación, según el orden de aparición en el texto, de todas las alusiones a árboles, plantas y flores presentes en *La Galatea* y estudiadas a lo largo de la presente investigación. Se respeta el criterio de citar el texto de *La Galatea* según el número de libro y de página, pero se agrega también la referencia al núcleo narrativo en que cada cita se encuentra inmersa a fin de facilitar su contextualización en la trama.

De acuerdo con el recorte del tema y los objetivos planteados en la Introducción de este trabajo, no se incluyen en este apéndice las referencias que se encuentran en los poemas intercalados y en algunos diálogos de la obra (compiladas en el Apéndice B), en los que la vegetación no aparece como rasgo simbólico del paisaje cultural sino como referente poético de metáforas y comparaciones, lo cual relega a la naturaleza a la función de recurso retórico.

### **PRIMERO LIBRO**

- “yo... a la fresca sombra de los verdes árboles de que esta nuestra ribera está tan adornada, te ayudaré a llevar la pesada carga de tus trabajos... en tanto que se hacen mayores las sombras destos árboles...” (*Diálogo de Elicio y Erastro*: I, 28-29).
- “Y queriendo Elicio seguirle y saber dél lo que deseaba, le vieron tornar a salir del bosque” (*Homicidio de Lisandro*: I, 32).
- “Y así, yéndose poco a poco gustando de un templado céfiro que en el rostro le hería, lleno de suavísimo olor que de las olorosas flores, de que el verde suelo estaba colmado, al pasar por ellas...” (*Homicidio de Lisandro*: I, 33-34).
- “sintió que de unas apretadas zarzas que poco desviadas dél estaban...” (*Homicidio de Lisandro*: I, 34).
- “Y rompiendo por las espinosas zarzas, por llegar más presto a do la voz salía, salió a un pequeño prado, que todo en redondo, a manera teatro, de espesísimas e intrincadas matas estaba ceñido” (*Relato de Lisandro*: I, 38).
- “me senté al pie de un alto fresno, en el mismo camino por donde Leonida había de venir” (*Relato de Lisandro*: I, 47).
- “me pareció que el árbol donde estaba arrimado, rindiéndose a la furia de un recísimo viento que soplabá, desarraigando las hondas raíces de la tierra, sobre mi cuerpo se caía” (*Sueño profético de Lisandro*, I, 47).
- “en el mismo camino por donde habían de pasar, que todo era cerrado de bosque de una y otra parte” (*Relato de Lisandro*, I, 48).
- “No pudo Galatea responder a Erastro, porque andava guiando su ganado hacia el arroyo de las Palmas” (*Aparición de Galatea*, I, 54).
- “Comenzaron luego a coger diversas flores del verde prado, con intención de hacer sendas guirnaldas con que recoger los desordenados cabellos que sueltos por las espaldas traían...” (*Aparición de Teolinda*, I, 55).
- “y por ver en qué paraban sus sentimientos, entrambas se escondieron entre unos cerrados mirtos” (*Aparición de Teolinda*, I, 56).

- “y se fueron a un lugar secreto y apartado que ya Galatea y Florisa sabían, donde, debajo de la agradable sombra de unos acopados mirtos, sin ser vistas de alguno, podían las tres estar sentadas” (*Relato de Teolinda*: I, 59).
- “andaba de ribera en ribera, de valle en valle, cogiendo aquí la blanca azucena, allí el cárdeno lirio, acá la colorada rosa, acullá la olorosa clavellina, haciendo de todas suertes de odoríferas flores una tejida guirnalda” (*Relato de Teolinda*: I, 60).
- “viniendo yo con otras pastoras de nuestra aldea a cortar ramos y a coger juncia y flores y verdes espadañas para adornar el templo y calles de nuestro lugar” (*Relato de Teolinda*: I, 62).
- “acertamos a pasar todas juntas por un deleitoso bosque que entre el aldea y el río está puesto, adonde hallamos una junta de agraciados pastores, que a la sombra de los verdes árboles pasaban el ardor de la caliente siesta” (*Relato de Teolinda*: I, 62).
- “los cuales [pastores] no parecían un pequeño montecillo que con todos sus árboles se movía, según venían de pomposos y enramados” (*Relato de Teolinda*: I, 64).
- “una multitud de perros, los cuales venían siguiendo una temerosa liebre, que a toda furia a las espesas matas venía a guarecerse” (*Aparición de Lenio*: I, 70).

## SEGUNDO LIBRO

- “Y así se fueron a un pequeño jardín que estaba en casa de Galatea, y sentándose las tres debajo de una verde y pomposa parra que enredadamente por unas redes de palos se entretejía...” (*Continuación del relato de Teolinda*: II, 79).
- “al pasar por el alameda del concejo, salió a mí un pastor...” (*Encuentro de Teolinda y Leonarda*: II, 83).
- “Y así, una vez que hube rodeado una y otra vez toda la ribera y el soto del manso Henares, me senté cansada al pie de un verde sauce” (*Lectura del poema de Artidoro*: II, 86).
- “Cuando luego se me ofreció a los ojos un cortecido álamo blanco, que delante de mí estaba, en el cual y en otros muchos vi escritas unas letras, que luego conocí ser de la mano de Artidoro” (*Lectura del poema de Artidoro*: II, 86).
- “aquella misma mañana, abrazando mil veces la corteza donde las manos de mi Artidoro habían llegado” (*Salida de Teolinda de la aldea*: II, 89).
- “no ay en nuestra aldea, ni en los contornos della, persona, ni en la campaña bosque, prado, fuente o río que de sus encendidos y honestos amores no tengan noticia” (*Búsqueda de Teolinda*: II, 92).
- “será menester, para que mejor le oigamos, que nos lleguemos por entre estas ramas, de modo que sin ser vistos dél, de más cerca le escuchemos” (*Poema de Elicio*: II, 99).
- “y más ayudándoles de entre las espesas ramas mil suertes de pintados pajarillos” (*Cueva del ermitaño*: II, 107).
- “y en medio venía un dispuesto pastor, coronado con una guirnalda de madreSelva y de otras diferentes flores” (*Cuento de Silerio*: II, 138).

- “y la yerba destes prados, que va creciendo con tus lágrimas, y los versos que el otro día en las hayas de aquel bosque escribiste” (*Poema de Lenio*: II, 140).

### TERCERO LIBRO

- “se había salido de su casa, acompañado de sólo su rabel, y convidándole la soledad y silencio de un pequeño pradecillo que junto a las paredes de la aldea estaba, y confiado que en tan sosegada noche ninguno le escucharía, se sentó al pie de un árbol” (*Poema de Mireno*: III, 154).
- “el día del riguroso trance, habiéndose quedado Nísida media legua antes de la villa, en unos jardines, como conmigo había concertado, con escusa que dio a sus padres de no hallarse bien dispuesta” (*Relato de Silerio*: III, 158).
- “cada cual, como mejor pudo, comenzó por su parte a regocijar la fiesta, cuál trayendo verdes ramos para adornar la puerta de los desposados...” (*Relato de Silerio*: III, 162).
- “se subió en una costezuela que junto al aldea estaba, y allí sentándose al pie de un antiguo frexno, puesta la mano en la mejilla...” (*Poema de Mireno*: III, 163).
- “Estaba la plaza tan enramada que una hermosa verde floresta parecía, entretejidas las ramas por cima de tal modo, que los agudos rayos del sol en todo aquel circuito no hallaban entrada para calentar el fresco suelo, que cubierto con muchas espadañas y con mucha diversidad de flores se mostraba” (*Representación de la égloga*: III, 175).
- “venía con hojas de funesto ciprés coronado, insinias todas de la tristeza que en él reinaba por la inmadura muerte de su querida Listea” (*Representación de la égloga*: III, 175).
- “y el anciano Arsindo, el cual venía en medio de los dos pastores con una hermosa guirnalda de verde lauro en las manos” (*Concurso poético*: III, 202).

### CUARTO LIBRO

- “vieron salir de entre unas espesas matas que cerca de la quebrada estaban, dos pastores de gallardo talle y brío” (*Aparición de Rosaura y Grisaldo*: IV, 210).
- “[el caballero] trabó a las dos pastoras de las manos, y poco a poco comenzó a entrar con ellas por medio de un cerrado bosque que allí estaba... [las tres pastoras] acordaron de rodear por una parte del bosque” (*Aparición de Rosaura y Grisaldo*: IV, 210).
- “vio que torciendo sobre la mano derecha, se emboscaban en lo más espeso del bosque, y luego por sus mismas pisadas les fueron siguiendo, hasta que el caballero y las pastoras, pareciéndoles estar bien adentro del bosque, en medio de un estrecho pradecillo que de infinitas breñas estaba rodeado, se pararon” (*Aparición de Rosaura y Grisaldo*: IV, 210).
- “un poco desviadas del camino, iban por entre unos árboles que del calor del sol un poco las defendían” (*Diálogo de las gemelas*: IV, 222).
- “Replicara a estas razones Teolinda, si no lo estorbara una voz que oyeron, que dentre los árboles salía (...) Estaba el pastor sentado al pie de un verde sauce,

acompañado de solos sus pensamientos y de un pequeño rabel” (*Poema de Lauso*: IV, 223).

- “los cuales [pastores] salían a tener la siesta a la fuente de las Pizarras, a la sombra que en aquel lugar hacían las enricadas ramas de los espesos y verdes árboles” (*Siesta en la fuente de las Pizarras*: IV, 226).
- “Y así, sin más esperar, sentándose Lenio en un tronco de un desmochado olmo...” (*Debate sobre el amor*: IV, 237).
- “y vieron que al pie de un verde sauce estaba arrimada una pastora...” (*Aparición de Gelasia*: IV, 267).

#### QUINTO LIBRO

- “Si en aquel punto no hiriera los oídos de todos una voz de un pastor que, un poco apartado del camino, entre unos verdes árboles, cantando estaba” (*Poema de Lauso*: V, 277).
- “con el resplandor claro de la luna vieron que estaba sentado en el tronco de un olivo” (*Poema de Silerio*: V, 284).
- “Sentados, pues, todos, como ya he dicho, en la verde yerba” (*Relato de Timbrio*: V, 290).
- “en medio de aquel monte que a esta mano derecha se descubre, el caballo arrendado a un pino, y él en el suelo boca abajo tendido” (*Aparición de Darinto*: V, 308).
- “y acudiendo todos a aquella parte adonde el suspiro venía, vieron estar no lejos de ellos, al pie de un crecido nogal, dos pastores, el uno sentado sobre la yerba verde, y el otro tendido en el suelo” (*Desmayo de Elicio*: V, 309).
- “hasta entrarse por un espeso montezuelo que a un lado del camino estaba, y con la defensa de los árboles hacían poco efecto las hondas y piedras de los enojados pastores” (*Rapto de Rosaura*: V, 319).
- “les forzó a volver las cabezas un ruido a que sus espaldas sintieron, el cual causaba un pastor que con furia iba atravesando por las matas del verde bosque, el cual fue de todos conocido, que era el enamorado Lauso” (*Desengaño de Lauso*: V, 327).

#### SEXTO LIBRO

- “La tierra que lo abraza [Tajo], vestida de mil verdes ornamentos” (*Elogio del Tajo*: VI, 345).
- “con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores” (*Elogio del Tajo*: VI, 345).
- “De sus cultivados jardines, con quien los huertos Hespérides y de Alcino pueden callar; de los espesos bosques, de los pacíficos olivos, verdes laureles y acopados mirtos; de sus abundosos pastos, alegres valles y vestidos collados” (*Elogio del Tajo*: VI, 345).
- “Y en diciendo esto, se llegó a un ciprés de aquéllos, y cortando algunas ramas, hizo de ellas una funesta guirnalda” (*Ceremonia de Telesio*, VI, 348).

- “y las ramas de los altos cipreses y de los otros muchos árboles de que el valle estaba lleno, herida de un manso céfiro que soplaba, hacían y formaban un sordo y tristísimo susurro, casi como en señal de que por su parte ayudaban a la tristeza del funesto sacrificio” (*Ceremonia de Telesio*, VI, 349).
- “los árboles, a despecho de un blando céfiro que soplaba, tuvieron quedas las ramas” (*Ceremonia de Telesio*, VI, 349).
- “y sobre ellos [rubios cabellos] una guirnalda sólo de verde laurel compuesta; la mano derecha ocupaba con un alto ramo de amarilla y vencedora palma, y la izquierda con otro de verde y pacífica oliva” (*Aparición de Calíope*: VI, 359).
- “Aurelio ordenó que todos se sentasen junto al claro y espejado arroyo, que por entre la menuda yerba corría, cuyo nacimiento era al pie de una altísima y antigua palma, que por no haber en todas las riberas de Tajo sino aquella, y otra que junto a ella estaba, aquel lugar y arroyo el de las Palmas era llamado” (*Juego de las adivinanzas*: VI, 412).
- “se le cayó un papel del seno, el cual alzó Tirsi, y abriéndole, vio que eran versos, y por no poderlos leer, por estar mojados, encima de una alta rama le puso al rayo del sol para que se enjugase” (*Poema de Galercio*: VI, 420).

## **APÉNDICE B**

Se recogen a continuación todas las alusiones a árboles, plantas y flores presentes en el texto de *La Galatea*, pero que responden a una intencionalidad retórica de utilizar la naturaleza como referente poético de distintas metáforas y comparaciones presentes en los diálogos entre los pastores como en los poemas intercalados.

### **PRIMERO LIBRO**

- “las variadas flores son abrojos/ y espinas que en el alma se han entrado” (I, 21).
- “si ya no fuese con aquella que está tan enrobrecida a mis demandas, cuan hecha encina a tus continuos quejidos” (I, 27).
- “y mis ternezuelos corderillos (...) no hallen en el verde prado para sustentarse sino amargos tueros y ponzoñosas adelfas” (I, 27).
- “la blanca nieve y colorada rosa/ que el verano no gasta, ni el invierno” (I, 30).
- “con más justa causa se pudieran parar los brutos, mover los árboles y juntar las piedras a escuchar el suave canto y dulce armonía de Galatea” (I, 54).
- “crezcan las simples ovejuelas mías/ en el cerrado bosque y verde prado/ y el caluroso estío e invierno helado/ abunde en yerbas verdes y aguas frías” (I, 76).

### **SEGUNDO LIBRO**

- “no hay en nuestra aldea, ni en los contornos della, persona, ni en la campaña bosque, prado, fuente o río, que de sus encendidos y honestos amores no tengan noticia” (II, 92).
- “arrimose el amor a la esperanza/ cual vid al olmo, y fue subiendo aprisa” (II, 106).

### **TERCERO LIBRO**

- “ni en el pecho, a quien llama alabastrino/ quien del pecho no pasa más adentro” (III, 147).
- “y de mis blandos amores/ cambio en abrojos las flores/ y en veneno el dulce fruto” (III, 168).
- “así con rigor la flor tierna siega,/ como la caña ñudosa y robusta” (II, 177).
- “robusta, antigua encina,/ roble que nunca inclina/ la altiva rama al cierzo que le toca” (III, 180).
- “en lugar donde han nacido/ cien mil espinas y abrojos,/ que el corazón me han herido” (III, 189).
- “peras les ofrezca el olmo/ cerezas los carrascales/ guindas los mirtos floridos” (III, 206).

### **CUARTO LIBRO**

- “En el rigor del erizado invierno/ al tronco entero de robusta encina,/ de Vulcano abrazada, se calienta” (IV, 232).
- “abrasa el aire, el suelo,/ en el margen sentado de algún río,/ de verdes sauces y álamos cubierto” (IV, 233).
- “¡Oh flores olorosas, oh sombríos/ bosques, oh claros ríos!” (IV, 235).
- “oh flor amorosa que ningún fruto señalas, si no es de tardo arrepentimiento” (IV, 244).
- “raíz de adonde nace/ la venturosa planta/ que al cielo nos levanta” (IV, 260).
- “flor que crece entre espinas y entre abrojos” (IV, 260).
- “por quien se mira y medra/ la honrosa yedra en las honradas sienes” (IV, 260).
- “airada cual ofendida sierpe, sorda cual muda selva” (IV, 268).

#### QUINTO LIBRO

- “acá y allá, sin ver el cielo, errando/ entre agudas espinas y entre abrojos” (V, 307).
- “¿Qué estos árboles sombríos/ y estos anchos verdes prados/ no serán ya más mirados/ de los tristes ojos míos?” (V, 315).
- “no permitas que estas riberas nuestras queden desamparadas de aquella hermosura que la ponía y la daba a sus frescas y menudas yerbas, a sus humildes plantas y levantados árboles” (V, 321).
- “¡Oh verdes prados, que con su vista os alegráades! ¡Oh flores olorosas, que de sus pies tocadas, de mayor fragancia érades llenas! ¡Oh plantas, o árboles desta deleitosa selva!” (V, 322).
- “que fue, cual suele, sin poder sufrirlo,/ venir al suelo el pino que le atierra,/ en virtud de otros golpes, el postrero” (V, 330).

#### SEXTO LIBRO

- “El sacro Ibero, de dorado acanto,/ de siempre verde yedra y blanca oliva/ su frente adorne, y en alegre canto” (VI, 371).
- “Las plantas fertilísimas amenas/ que nuestro celebrado monte anida,/ todas ofrecen ricas laureolas/ para ceñir y honrar tus sienes solas” (VI, 372).
- “De pacífica oliva coronado,/ ante mi entendimiento se presenta” (VI, 375).
- “Pues de una fértil y preciosa planta,/ de allá traspuesta en el mayor collado/ que en toda la Tesalia se levanta,/ planta que ya dichoso fruto ha dado” (VI, 386).
- “Tu verde y rico margen, no de nebreo,/ ni de ciprés funesto enriquecido,/ claro, abundoso y conocido Ebro,/ sino de lauro y mirto florecido” (VI, 390).

## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMARIA

- \* CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. Edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 2014.
- \* CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. Edición de Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- \* CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

### OTRAS FUENTES LITERARIAS

- \* CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 2004.
- \* ————. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 2003, 2 vols.
- \* ————. *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1982, 3 vols.
- \* GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis. *El pastor de Filida*. Edición, introducción y notas de Julián Arribas Rebollo. Valencia: Albatros-Hispanófila-Siglo XXI, 2006.
- \* GARCILASO DE LA VEGA. *Poesías castellanas completas*. Edición de Elías L. Rivers. Madrid: Castalia: 1996.
- \* ————. *Las églogas. Con las anotaciones de Herrera*. París / Buenos Aires: Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, s/f.
- \* GIL POLO, Gaspar. *Diana enamorada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- \* GUEVARA, Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Edición de Emilio Blanco [en línea]. Recuperado de <https://www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm>.
- \* LOPE DE VEGA, Félix. *Arcadia, prosas y versos*. Edición de Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2012.
- \* MONTEMAYOR, Jorge de. *La Diana*. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 2013.
- \* SANNAZARO, Jacopo. *Arcadia*. Madrid: Cátedra, 1993.
- \* VIRGILIO, Publio. *Bucólicas*, edición bilingüe latín-español con traducción y notas de Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada, 2004.
- \* ————. *Las Geórgicas de Publio Virgilio Marón, príncipe de los poetas latinos, nuevamente traducidas en nuestra lengua castellana en verso suelto, con muchas notaciones que sirven en lugar de comentario* [en línea]. Recuperado de <https://books.google.com.ar/books?id=DAPUAAAACAAJ&pg=PP5&lpg=PP5&dq=Las+Ge%C3%B3rgicas+de+Publio+Virgilio+Maron,+pr%C3%ADncipe+de+los+poetas+latinos,+nuevamente+traducidas+en+nuestra+lengua+castellana+en+verso+suelto,+con+muchas+notaciones+que+sirven+en+lugar+de+comen+to&source=xhXgw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwirrfrW8ej0AhVfq5UCHWqtB0IQ6AF6BAgVEAM#v=onepage&q=herbaria&f=false>.

## SECUNDARIA

### MARCO TEÓRICO Y HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

- \* ABÍNZANO, Rodrigo Valentín. “Tres perspectivas de abordaje de las alucinaciones en la obra de S. Freud”, *Perspectivas en psicología*, vol. 16, N° 1 (2019), 66-75.
- \* AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1990.
- \* BARANDA, Consolación. “Ciencia y humanismo: La *Obra de Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera (1513)”, *Criticón*, N° 46 (1989), 95-108.
- \* BARBAS-RHODEN, Laura. “Hacia una ecocrítica transnacional: aportes de la filosofía y crítica cultural latinoamericanas a la práctica ecocrítica”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 11, N° 79, 1<sup>er</sup> semestre de 2014, 79-96.
- \* BARELLA VIGAL, Julia. “Naturaleza y paisaje en la literatura española”, en FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO ENRÍQUEZ, José Manuel; BARELLA VIGAL, Julia (eds.). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010, pp. 219-238.
- \* BINNS, Niall. “Ecocrítica en España e Hispanoamérica”, *Econozon@*, vol. 1, N° 1, 132-135.
- \* BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. “*Dásele licencia y privilegio*”: *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2012.
- \* CALVO PORTELLA, Juan, “Las portadas de libros, un espacio para la adoración de la Eucaristía”, *Pecia Complutense*, año 15, N° 19 (2018), 51-84.
- \* CASTILLO GÓMEZ, Antonio. “Escritura en las calles: textos efímeros y espacio público en la temprana Edad Moderna hispana”, en LYONS, Martyn y MARQUILHAS, Rita (comps.). *Un mundo de escrituras. Aportes a la historia de la cultura escrita*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2018, pp. 97-122.
- \* ————. “La letra en la pared: usos y funciones de la escritura expuesta en el Siglo de Oro”, en *Testigo del tiempo, memoria del universo: cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, coord. por Manuel Fernández, Carlos Alberto González-Sánchez, Natalia Maillard Álvarez, Rubeo, 2009, pp. 581-602.
- \* ————. *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*. Madrid: AKAL, 2006.
- \* ————. “Amanecieron en todas las partes públicas...”. Un viaje al país de las denuncias”, en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 143-192.
- \* CLUSIUS, Carolus. *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum historia: libris duobus expressa* [en línea]. Recuperado de [https://books.google.com.ar/books?id=pyk6AAAAcAAJ&pg=PA2&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=pyk6AAAAcAAJ&pg=PA2&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false).
- \* COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1984, 6 vols. [en línea]. Recuperado de

<https://archive.org/details/diccionario-critico-etimologico-castellano-g-ma-corominas-joan-pdf/page/n1/mode/2up>.

- \* COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- \* CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE, 2017, 2 vols.
- \* DIOSCÓRIDES, *Plantas*. Madrid: Editorial Gredos, 2009, 2 vols.
- \* EGIDO, Aurora. “La dignidad humanística de la escritura”, *Bulletin Hispanique*, vol. 114-1 (2012), 9-39.
- \* ESCANDELL VIDAL, M. Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel, 1996.
- \* FREUD, Sigmund. “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños”, en *Sigmund Freud: Obras completas. Vol. 14*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- \* GARCÍA AGUILAR, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.
- \* GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia 16, 1989.
- \* GILES, Ryan D.; WAGSCHAL, Steven (ed.). *Beyond sight: Engaging the senses in Iberian Literatures and Cultures 1200-1750*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2018.
- \* GREEN, Otis H. *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde “el Cid” hasta Calderón*. Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.
- \* GÜELL, Mónica. “Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coord. por Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil, Michel Moner, 2009, págs. 19-36.
- \* LINNEO, Carlos. *Fundamenta botanica* [en línea]. Recuperado de <https://bibdigital.rjb.csic.es/records/item/11535-fundamenta-botanica?offset=11>.
- \* LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*, edición de José Rico Verdú, en *Obras completas*, Fundación José Antonio de Castro, 1998, tomo I.
- \* LÓPEZ PIÑERO, José María. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979.
- \* LYONS, Martyn. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012.
- \* MANCHO DUQUE, M. J., “Aproximación al léxico de la ciencia aplicada en el Renacimiento hispano”, *Asclepio*, vol. 55, Nº 2 (2003), 27-42.
- \* MANES, Christopher. “Nature and Silence”, en GLOTFELTY, Cheryll y FROMM, Harold (eds.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, pp. 1-29.
- \* MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón. *José Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*, tesis doctoral. 2011. Universidad Autónoma de Madrid.
- \* MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel. “Ecocrítica e hispanismo”, en FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO ENRÍQUEZ, José Manuel; BARELLA VIGAL, Julia

- (eds.). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010, pp. 193-217.
- \* MIGUEL ALONSO, Aurora. “Las ediciones de la obra de Dioscórides en el siglo XVI. Fuentes textuales e iconográficas”, en LAGUNA, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, Acerca de la Materia Médica Medicinal y de los venenos mortíferos*. Madrid: Fundación de Ciencias de la Salud, 1999, pp. 78-100.
  - \* NÚÑEZ-PUENTE, Carolina. “Women’s Literary Gardens as Eco-Spaces: Word Gathering with Anzaldúa and Hurston”, en *Spanish Perspectives on Chicano Literature: Literary and Cultural Essays* (J. Rosales & V. Fonseca, Eds.). Ohio State University Press, 2019.
  - \* OPPERMANN, Serpil. “The Rhizomatic Trajectory of Ecocriticism”, *Ecozon@*, vol. 1, N° 1, 17-21.
  - \* PAOLI, Ugo Enrico. *Urbs: La vida en la Roma antigua*. Barcelona: Iberia, 1990.
  - \* PETRUCCI, Armando. *La escritura: ideología y representación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2013.
  - \* PLINIO SECONDO, Gaio. *Storia naturale*. Edición de Gian Biagio Conte y Giuliano Ranucci. Torino: Giulio Einaudi, 1984.
  - \* PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier. “La farmacia renacentista española y la botica de El Escorial”, en CAMPOS, Francisco Javier; FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coords.), *La ciencia en el Monasterio del Escorial*, vol. 1, 1993, pp. 73-132.
  - \* ROQUETA MOLL, Jaime. “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 59 (1979), 49-108.
  - \* SEIBOLD, JORGE R. “*Liber naturae et liber scripturae*: doctrina patrística medieval, su interpretación moderna y su perspectiva actual”, *Stromata*, vol. 40, N° 1-2 (1984), 59-85.
  - \* SLATER, John. *Todos son hojas: literatura e historia natural en el barroco español*. Madrid: CSIC, 2010.
  - \* SOBEJANO, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos, 1970.
  - \* TEOFRASTO. *Historia de las plantas*. Madrid: Gredos, 1988.
  - \* UBRIZSY SAVOIA, Andrea. “The influence of new world species on the botany of the 16<sup>th</sup> century”, *Asclepio*, 48(2), 163-172.
  - \* WHITE, Lynn (Jr.). “The Historical Roots of Our Ecologic Crisis”, en GLOTFELTY, Cheryll y FROMM, Harold (eds.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, pp. 3-14.

#### LA LITERATURA PASTORIL, EL ESPACIO BUCÓLICO Y LAS PLANTAS

- \* AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. “‘Espesuras y teximientos de jazmines’: Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”, *e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 16 (2010), 195-220.
- \* ALVARADO TEODORIKA, Tatiana. “El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón”, en *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, vol. 2, 2010, pp. 145-165.

- \* ANDRÈS, Christian. “El *locus amoenus* en la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega: Intertextualidad y sensibilidad artística”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, 1996, 153–162.
- \* ARELLANO AYUSO, Ignacio. “Los personajes del *Quijote* en sus espacios (algunas calas)”, *Alpha*, N° 43 (2016), 177-189.
- \* AUGSPACH, Elizabeth A. *The Garden as Woman’s Space in Twelfth and Thirteenth Century Literature*. Edwin Mellen Press, 2004.
- \* AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.
- \* AVILÉS, Luis F. *Avatares de lo invisible. Espacio y subjetividad en los Siglos de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2017.
- \* BADÍA FUMAZ, Rocío. “Devenir Quijótiz: dos calas en el mundo pastoril en el *Quijote*”, *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 10 (2012), 1-13.
- \* BARBA GÓMEZ, Eduardo. *El jardín del Prado: un paseo botánico por las obras de los grandes maestros*. Madrid: Espasa Libros, 2020.
- \* BAYO, Marcial José. *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento, 1480-1530*. Madrid: Gredos, 1959.
- \* BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. *Viajes al paraíso: la representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- \* BRITO DÍAZ, Carlos. “Garcilaso y el mundo escrito: la égloga tercera”, *Revista de Filología*, N° 10 (1991), 21-29.
- \* CABADO, Juan Manuel. “Porque el término, cuya figura representa el Ciprés, es el fin de todas las cosas’: Matices simbólicos del ciprés en el *Quijote*”, en *Don Quijote en Azul: Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*. Azul: Editorial Azul, 2012, pp. 39-58.
- \* CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina. “El árbol protector y su representación en la literatura medieval y áurea”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 21 (2012), 32-55.
- \* ————. “La violencia en los libros de pastores”, *Revista de Literatura*, vol. LXXII, n° 143 (2010), 55-68.
- \* CULL, JOHN T. “Los espacios de la maravilla en los libros de pastores españoles”, en *Loca ficta: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, abril, 2002. E. Ignacio Arellano, Frankfurt & Madrid, Vervuert &, 2003, pp. 165-188.
- \* ————. “Further Observations on Violence in the Spanish Pastoral Novel”, en *El tema de la violencia en las literaturas hispánicas. Proceedings of the 10th Annual Conference on Hispanic Literatures at Indiana University of Pennsylvania*. Ed. J. Cruz Mendizábal, Indiana, PA, UP, 1987, pp. 58-68.
- \* ————.
- \* DEVOTO, Daniel. “Las letras en el árbol (de Teócrito a Nicolás Olivari)”, *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 36, N° 2 (1988), 787-852.

- \* FINELLO, Dominick. *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*. Madrid: Iberoamericana, 2014.
- \* GARCÍA CARCEDO, Pilar. *La Arcadia en el Quijote. Episodios pastoriles: otros espacios de libertad*. Bilbao: Ediciones Beta, 1996.
- \* GAYLORD, Mary Malcolm. “La Arcadia nuevamente inventada del *Quijote* de 1605”, en Martínez Mata, Emilio (ed.), *Cervantes y el Quijote. Actas del coloquio internacional*. Madrid: Arco, 2007, pp. 55-68.
- \* GÉAL, François. “L’espace dans la *Diana* de Montemayor”, *Seizième Siècle*, N° 7 (2011), 261-295.
- \* GHIGLIONE, Alejandro Gastón. “La vegetación como pilar simbólico del paisaje ameno en la novela pastoril (de Montemayor a Lope de Vega), en Cámpora, Magdalena; Puppo, María Lucía (coords.), *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Educa, 2019, pp. 711-722.
- \* GÓMEZ MORENO, Ángel. “La flora entre los primitivos y Cranach, de Razón de amor a Cervantes: paisaje, exégesis y poética”, *Edad de Oro*, vol. XXX (2011), 125-164.
- \* GÓMEZ, Jesús. “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, N° 11 (1993), 171-195.
- \* HONDA, Seiji. “Sobre las bases ideológicas de la ‘Diana’ de Montemayor”, *Cuadernos Canela*, N° 12 (2000), 19-42.
- \* IVENTOSCH, Hermann. *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*. Madrid: Castalia, 1975.
- \* LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, Luis Ramón; MORALES VALVERDE, Ramón; PARDO DE SANTAYANA GÓMEZ DE OLEA, Manuel. “Árboles y arbustos en obras agrícolas y botánicas del siglo XVI”, en *Ciencias de la naturaleza en Al-Andalus. Textos y estudios*. Granada: CSIC, 2004.
- \* LAPESA, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Alianza, 1985.
- \* LOJO, María Rosa. “La función de las aguas en las églogas de Garcilaso de la Vega”, *Letras*, N° 13 (1985), 11-32.
- \* LÓPEZ-RÍOS, Santiago. “Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo XV”, en *Nature et paysages: L’émergence d’une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris: Publications de l’École nationale des chartes, 2006, pp. 11-28.
- \* LUENGO AÑÓN, Mónica. “El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. España: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 89-112.
- \* MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel. “*Loca amoena* en el *Quijote*. El arte de la transición en los episodios pastoriles”, *Anales Cervantinos*, vol. 48 (2016), 159-182.
- \* MARTÍNEZ SAN JUAN, Miguel Ángel. *Estudio y edición de El pastor de Fílida de Luis Gálvez de Montalvo*, tesis doctoral. 2003. UCM.

- \* OGILVIE, Brian W. “The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 64, Nº 1 (2003), 29-40.
- \* RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Begoña. “Derivaciones áureas del ‘locus amoenus’ de la poesía a la novela”, *Edad de Oro*, vol. 24 (2005), 391-406.
- \* SALAZAR RINCÓN, Javier. “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro”, *Revista de Literatura*, vol. 63, Nº 126 (2001), 333-368.
- \* SANDOVAL, Paola Encarnación. “Rasgos narrativos de bucolismo en el episodio final del Amadís de Grecia”, en GONZÁLEZ, Aurelio; CAMPOS, Axayácatl (eds.). *Palmerín y sus libros. 500 años*. México: El Colegio de México, 2013, pp. 367-380.
- \* SANZ HERNANDO, Alberto. *El jardín clásico en España: un análisis arquitectónico*, tesis doctoral. 2006. UPM.
- \* SATZ, Mario. *Pequeños paraísos: El espíritu de los jardines*. Barcelona: Acanalado, 2017.
- \* SOTO-CABA, Victoria. “Paisajes de fábula y fantasía literaria: Jardines y naturaleza en la narrativa del siglo XVI”, en *Jardín y Naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 387-398.
- \* SUAREZ PALLASÁ, AQUILINO. “El simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en las Églogas de Virgilio (primera parte)”, *Letras*, vol. 29-30, 67-87.
- \* ————. “El simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en las Églogas de Virgilio (segunda parte)”, *Letras*, vol. 31-32, 111-140.
- \* ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. España: Cátedra, 1994.

#### **CERVANTES, EL HUMANISMO Y LA GALATEA**

- \* ABREU, María Fernanda de (ed.). *Cervantes y los mares: En los 400 años del “Persiles”*. Bern: Peter Lang, 2019.
- \* ARMAS, Frederick A. de. “De pinturas, fuentes y sepulcros en *La Galatea*, VI: el maravilloso jardín de Meliso”, en *Cervantes y su mundo*. España: Reichenberger, 2004, pp. 21-32.
- \* BOTELLO LÓPEZ-CANTI, Jesús. *Cervantes, Felipe II y la España del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2016.
- \* CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, Imprenta de la librería y Casa editorial Hernando, 1925.
- \* DAMIANI, Bruno M. “Conmemoración e intercesión en *La Galatea* de Cervantes: Libro VI”, *Alpha*, Nº 27 (2008), 52-61.
- \* ————. “El valle de los cipreses en *La Galatea* de Cervantes”, *Anales de Literatura Española*, Nº 5 (1986-1987), 39-50.
- \* D’ONOFRIO, Julia. *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo: el testimonio de las novelas ejemplares*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2019.

- \* ————. “Entregar los ojos al sueño en la obra de Cervantes. Procedimientos simbólicos y representación onírica en *La Galatea*”, en *Debates actuales del hispanismo: balances y desafíos críticos*, Prósperi, Germán (coord.). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias: 2016, pp. 197-212.
- \* EGIDO, Aurora. “Topografía y cronografía en *La Galatea*”, en *Lecciones cervantinas*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 49-94.
- \* GARROTE PÉREZ, Francisco. *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- \* GHIGLIONE, Alejandro Gastón. “De pastores y maravillas. El sueño profético en *La Galatea*”, en *Don Quijote en Azul: Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*. Azul: Editorial Azul, 2012, pp. 199-209.
- \* HERNÁNDEZ-PECORARO, Rosalie. “Cervantes’s ‘La Galatea’: Feminine Spaces, Subjects and Communities”, *Pacific Coast Philology*, vol. 33 (1998), 15-30.
- \* JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel. *Hacia Cervantes: De los libros al hombre*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- \* MÁRQUEZ, Miguel Ángel. “Loca amoena en el *Quijote*. El arte de la transición en los episodios pastoriles”, *Anales Cervantinos*, vol. XVIII (2016), 159-182.
- \* MORALES VALVERDE, Ramón. *Flora literaria en el Quijote: alusiones al mundo vegetal en las obras completas de Cervantes*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2005.
- \* MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón. *La Galatea: Una novela de novelas*. España: Afama, 2021.
- \* ————. “Análisis formal, temático e intratextual del episodio de Rosaura, Grisaldo y Artandro de *La Galatea*”, *Anales Cervantinos*, vol. 52 (2020), 167-196.
- \* ————. “Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*”, *Epos*, N° 19 (2003), 89-102.
- \* RHODES, Elizabeth. “*La Galatea* and Cervantes ‘Tercia realidad’”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 8, N° extra 1 (1990), 17-28.
- \* RICO, Francisco. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Crítica, 2014.
- \* ROMANOS, Melchora. “La estructura narrativa de *La Galatea* de Cervantes: de lo poético a la ficcionalización novelada”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli. Nápoli: Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 171-179.
- \* SANTA A., Sara. “*La Galatea* y las expectativas de una tradición literaria: el caso de Teolinda”, *Hipogrifo*, vol. 6, N° 2 (2018), 283-295.
- \* SLIWA, Krzysztof; EISENBERG, Daniel. “El licenciado Juan de Cervantes, abuelo de Miguel de Cervantes Saavedra”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 17.2 (1997): 106-114.
- \* STROSETZKI, Christoph (ed.). *Miguel de Cervantes y el humanismo europeo*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter, 2019.

- \* TRABADO CABADO, José Manuel. *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*. Madrid: CSIC, 2000.
- \* ZIDOVEC, Mirta R. “La idea del tiempo en La Galatea de Cervantes: Una expresión del pensamiento renacentista”, *Hispania*, vol. 73, N° 1 (1990), 8-15.