

“Severo padre, ¿qué haces?”:
acerca del padre implacable y la amenaza de la violencia
en *La Galatea*

“Severo padre, ¿qué haces?”:
About the Implacable Father, and the Violence Menace in
La Galatea”

SYLMA GARCÍA, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico

RESUMEN

Este artículo analiza las figuras paternas y maternas en *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Desde esta novela primeriza se aprecia el conflicto cervantino con las figuras maternas o sus representaciones, que se incrementará a lo largo de su obra. En cuanto a las relaciones paterno-filiales, la novela parece tener más puntos de contacto con el *Amadís de Gaula* que con *La Arcadia* o las *Dianas*. En cuanto a su relación con el resto de la narrativa cervantina, se trata de un caso extremo.

Palabras clave: relaciones, padres, madres, representaciones, hijos, violencia

ABSTRACT

This article analyzes the maternal and paternal figures in *La Galatea* of Miguel de Cervantes. From this early novel, Cervantes conflict is seen with maternal figures or their representations, which will increase throughout his work. In terms of parent-child relationships, the novel seems to have more points of contact with the *Amadís de Gaula* than with *La Arcadia* or *las Dianas*. As for its relationship with the rest of Cervantes' narrative, this is an extreme case.

Keywords: relationships, fathers, mothers, representations, children, violence

La *Galatea*, novela que posee el honor de ser la primera obra cervantina, sale a la luz en Alcalá de Henares, en 1585, cuando el escritor ya era un hombre maduro. Hasta el momento, solo podía considerarse a Cervantes como un poeta aficionado, que había publicado algunas composiciones en libros ajenos, en romanceros y cancioneros, que recogían producciones de diversos autores. La obra consta de seis libros, a los que Cervantes denominó églogas, ya que consideraba que estaba escribiendo poesía y no prosa narrativa. El género bucólico o pastoril constituye una genuina manifestación literaria del Renacimiento, que había tenido hasta entonces su principal campo en la lírica.

Según Juan Bautista Avallé Arce, uno de los más importantes especialistas en el género, los rasgos principales de la novela pastoril se pueden resumir en “mezcla de prosa y verso, historias intercaladas, casos de amor, una égloga representable, cartas y un largo episodio en verso de los poetas contemporáneos” (*La novela pastoril española* 230).¹ La temática es siempre amorosa y ofrece una visión estática de la naturaleza. La narración es lenta y la acción, que es complicada, se desenvuelve con rapidez, ya que lo que importa fundamentalmente es el análisis de los sentimientos y las pasiones de los personajes y la descripción del paisaje natural. Del mismo modo, son frecuentes las interrupciones con digresiones de todo tipo o con historias ajenas a la acción principal, aparte de los constantes versos intercalados. Los pastores, sus protagonistas, no son personajes realistas, sino cultos y delicados seres idealizados, como en Virgilio o Garcilaso de la Vega, entregados a sus cuitas de amor, generalmente frustrado o no correspondido. Además, es frecuente la intervención de personajes mitológicos.

El género bucólico manifiesta una nostalgia por el pasado, por una hipotética Edad de Oro donde reinaba la paz y el amor, un paraíso

¹ Para una visión más amplia del género pastoril, se remite al lector a los siguientes estudios: *Los libros de pastores en la literatura española* de Francisco López Estrada (Madrid: Gredos, 1974); *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal* de Renato Poggioli (Cambridge: Harvard UP, 1975); y *La novela pastoril española* de Juan Bautista Avallé Arce (Madrid: Istmo, 1974).

perdido en esta, ahora, Edad de Hierro. Se valora la vida sencilla fuera de la corte y la ciudad, donde impera la corrupción, la guerra, el dinero, la fama. Se desea volver a un estado de inocencia, antes de la caída del género humano, cuando los hombres vivían en armonía con la naturaleza. La novela pastoril sirve como contraste o reacción a la vida furiosamente activa de la época renacentista. Hay una desviación de los ideales activistas hacia la intimidad y el tiempo lento. Son obras de artificiosidad retórica, idealización y análisis del mundo interior de los personajes.

En cuanto a estos rasgos formales, Cervantes se mantiene dentro de la corriente tradicional: no se está ante una novela de ruptura como la que habrá de ser *Don Quijote*. Por otro lado, *La Galatea* también presenta elementos de la novela bizantina (viajes, aventuras, reencuentros), incursión que era usual en la novela pastoril. Javier González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*) aduce que la utilización del modelo de la novela bizantina en *Persiles y Sigismunda* no debe sorprender, ya que resulta evidente: “[...] la presencia de elementos precedentes de dicha tradición [la novela bizantina] puede constatararse ya desde *La Galatea*” (227).

La crítica tradicional había considerado esta novela como una obra de juventud, un capricho, un tributo a una moda literaria. Américo Castro se encargó de echar abajo estos supuestos. Para el estudioso, *La Galatea* representaría el plano ideal frente a la cruda realidad; dos planos que hallarían su perfecta fusión en *Don Quijote*: “De cuanto antecede se desprende que lo pastoril viene a su hora y sazón, guiado por motivos intensos que afectan a lo íntimo de la sensibilidad y de la ideología coetáneas” (*El pensamiento de Cervantes* 180). A esto habría que añadir que sería algo extraño que Cervantes pasara toda su vida anunciando la segunda parte si esta obra fuera un antojo de juventud. Cabe destacar que, en el episodio del “Escrutinio de la biblioteca,” en la primera parte de *Don Quijote*, el cura y el barbero encuentran un ejemplar de *La Galatea* de Miguel de Cervantes. El autor, por boca de su personaje del cura, afirma que: “Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizás con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve,

tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre” (I, 6; 68). Como se puede observar, Cervantes tenía una buena opinión de su libro, a pesar de estar consciente de las críticas que se le hacían y, de hecho, esperaba poder seguir trabajando en él.

Respecto a la valoración de *La Galatea*, los estudiosos han sido demasiado duros con ella. Robert Johnston, en su artículo “*La Galatea: Structural Unity and the Pastoral Convention*,” resume acertadamente las principales críticas que se le han hecho al texto:

In *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Harry Levin remarks that Cervantes “. . . unsuccessfully experimented with pastoral in his first printed work, the long-drawn-out yet unfinished *Galatea*.” Apparently sharing this view, other Cervantists have given *La Galatea* less attention and less praise than Cervantes’ other works. Among other deficiencies, *La Galatea* is commonly faulted for lacking unity of theme and action. The many interpolated stories, frequent interruptions in the narrative, the ending itself, which leaves undecided the fates of the main characters, and the repeated intrusions of violence, which disrupt the tranquility of the pastoral setting, all contribute to an apparent dissonance. Given the importance of *consonancia* to Cervantes’ theory of fiction, as outlined by E. C. Riley and others, the assumption that in *La Galatea* Cervantes failed to reconcile pastoral with his goals for fiction might seem justified. (29-31)²

No obstante, especialmente durante los últimos años, estudiosos como Martín de Riquer señalan los aciertos del texto: “La prosa de *La Galatea* es bella, matizada y artificiosa; y sus numerosas poesías intercaladas, la mayoría de las cuales son lamentaciones amorosas,

² El resumen de Johnston proviene de los siguientes estudios: “*La Galatea: The Integrity of the Unintegrated Text*” de Ruth El Saffar (*Dipositio* 3 (1978)); *La novela pastoril española* de Juan Bautista Avallé Arce (Madrid: Istmo, 1974); *Cervantes* de Manuel Durán (Boston: Twayne, 1974); “*The Cuestión de Amor and the Structure of Cervantes’ Galatea*” de Jennifer Lowe (*BHS* 43 (1966)); y “*Cervantes, El Pinciano, and the Novelas ejemplares*” de William Atkinson (*HR*, 16 (1948)).

revelan el influjo de Garcilaso, Herrera y Fray Luis de León, principalmente. Entre los muchos versos de *La Galatea*, por lo general discretos, hay momentos en que apuntan verdaderos aciertos” (“Cervantes y el <Quijote>” xllx).

Por su parte, Franco Meregalli afirma que: “Es indudable que *La Galatea* demuestra habilidad y que tiene méritos para hacer que Cervantes ingresara en la república de las letras” (49). A valle Arce señala que para comprender a cabalidad el conjunto de los textos cervantinos: “Las primeras pesquisas se pueden, y deben, hacer en la *Galatea*” (230), atribuyéndole así una singular importancia a la novela en cuestión. Bruno Damiani, en su artículo, “Death in Cervantes’ *Galatea*,” indica con entusiasmo que: “In fact, Cervantes’ novel presents a complex vision of human life and of human attempts to arrive at expression and understanding of that life” (78). Como se puede notar, las opiniones acerca del valor literario de esta novela son variadas y, en ocasiones, totalmente opuestas.

La trama es tan tenue que algunos críticos han pensado que se reduce a un simple pretexto para engarzar los abundantes poemas que aparecen en la obra. La acción comienza *in medias res* con los lamentos del pastor Elicio, motivados porque el viejo Aurelio, padre de Galatea, la ha prometido en matrimonio a un pastor lusitano. Como señala Franco Meregalli, en su *Introducción a Cervantes*, en relación con la historia humana y emocional de Galatea: “[...] se muestra, al final como la más delicada, desde un punto de vista moral y también político, cosa que no se suele destacar” (44). En torno a este episodio central se apiñan numerosos relatos secundarios como el de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, entre otros. La primera parte de la novela, como se sabe, acaba en suspenso. Ante la negativa de Aurelio de poner fin al compromiso de Galatea con el lusitano, Elicio se dispone a usar la fuerza, de ser necesario, para impedir su partida lejos de su amado Tajo. Cervantes se pasó toda la vida anunciando en sus obras la segunda parte, pero nunca llegó a publicarla. El hecho de que el autor haya dejado la novela inconclusa permite plantear algunas hipótesis interesantes que se expondrán más adelante.

Tras este breve trasfondo de sus aspectos generales, lo que aquí ocupa de esta novela cervantina son sus figuras paternas y maternas.

Aurelio es el padre de Galatea y la madre no se menciona en toda la novela. No se sabe si vive o no. Tampoco se sabe si la joven tiene hermanos o hermanas. Por lo visto, la familia se compone únicamente del padre y la hija, tal como sucederá con Ricote y Ana Félix, y Agi Morato y Zoraida, en *Don Quijote*, y aun con las figuras simbólicas de Alonso Quijano y su sobrina. Es decir que, desde esta obra primeriza, ya el autor planteaba el conflicto de la ausencia de la madre y el hogar tenso de un padre con una hija púber. Aurelio es un hombre mayor a quien todos los pastores respetan, y continuamente se refieren a él como: “Aurelio, *el Venerable* se llamaba” (1, 46). Todos respetan y siguen sus determinaciones: “A todos pareció bien lo que Aurelio decía, y luego con reposados pasos hacia donde él dijo se encaminaron” (6, 286). Aurelio hace las veces de un padre simbólico para el resto de los pastores de la novela. No obstante, dice Ruth El Saffar al respecto: “Though his nickname link him to [...] the role of the wise old man, he enters the story in a limiting, authoritarian rather than in a panurgic, facilitating fashion” (*Beyond Fiction* 31). A medida que avanza la trama, la figura de Aurelio muestra sus fisuras al lector.

Interesantemente, la primera aparición de Aurelio (Libro I) ocurre en una escena de violencia; sus perros cazaban una liebre: “Los perros, por el olor y rastro, la siguieron hasta entrar adonde estaban las pastoras, mas Galatea, tomando la temerosa liebre en sus brazos, estorbó su vengativo intento a los codiciosos perros, por parecerle no ser bien si dejaba de defender a quien de ella había querido valerse” (1, 43). Según El Saffar, esta escena es una especie de preámbulo que ejemplifica el poder de la voluntad del padre sobre la hija: “Still, the father, as an image of authority, requires obedience and symbolically disturbs, in his first appearance in the story, the seclusion and self-contentment of the magic circle of shepherdesses that represents Galatea’s condition” (31). En efecto, parece que la incursión violenta del padre –en palabras de Lacan, ‘la ley del padre’– pretende imponer su autoridad en un mundo que se rige bajo sus propias reglas. Aunque Galatea logra salvar la liebre, obteniendo una victoria simbólica ante dicha autoridad, después se verá sometida a estas mismas reglas que le son ajenas a su albedrío y que pondrán en peligro la estabilidad de su mundo. No obstante, no se sabe cómo terminaría todo en la segun-

da parte. Cabe destacar que, si bien las novelas pastoriles no están exentas de algunas escenas violentas, resultan de menor envergadura, como se tendrá la oportunidad de ver. Del mismo modo, la violencia en esta novela, no es un mero recurso de la trama, sino que también posee una función estructural: la primera escena de violencia (simbólica), que ocurre en la primera égloga, sirve de imagen especular de la escena final del texto, donde se fragua otro momento violento.

A todos supo mal la noticia de que Aurelio había concertado el matrimonio de su hija sin su consentimiento: “Erastro, aunque con más alivio, porque, sin tener respecto a nadie, con altas voces y lastimeras palabras maldecía su ventura y la acelerada determinación de Aurelio”. La decisión del padre había sido, como se adelantó, que “tenía concertado de casar a Galatea con un pastor lusitano que en las riberas del blando Lima gran número de ganado apacienta” (5, 223). Aurelio pide consejo a Elicio con respecto a su decisión: “Pidióme que le dijese qué me parecía, porque, de la amistad que me tenía y de mi entendimiento, esperaba ser bien aconsejado” (5, 223). A lo que su amigo le advirtió:

Lo que yo le respondí fue que me parecía cosa recia poder acabar con su voluntad privarse de la vista de tan hermosa hija, desterrándola a tan apartadas tierras, y que si lo hacía llevado y cebado de las riquezas del extranjero pastor, que considerase que no carecía él tanto de ellas que no tuviese para vivir en su lugar mejor que cuantos en él de ricos presumían, y que ninguno de los mejores de cuantos habitan las riberas de Tajo dejaría de tenerse por venturoso cuando alcanzase a Galatea por esposa. (5, 223)

A pesar de aparentar interesarse por la opinión de Elicio, Aurelio se mantiene en su posición ante la negativa de este de considerarla una buena alternativa para la joven: “No fueron mal admitidas mis razones del venerable Aurelio; pero, en fin, se resolvió diciendo que el rabadán mayor de todos los aperos se lo mandaba, y él era el que lo había concertado y tratado, y que era imposible deshacerse” (5, 223). Sin duda, endeble excusa la de Aurelio para justificar su evidente ambición. Por otro lado, Elicio, a pesar de su amor por Galatea, no osa

mostrarle a Aurelio su oposición directamente. Sin embargo, como El Saffar argumenta: “Galatea’s father will encourage Elicio’s union with Galatea not by urging it, [...] but by imposing his authority to marry her to someone else” (31). La conclusión de que la actitud de Aurelio es la que propicia la unión entre los jóvenes no convence del todo, aunque no deja de ser una propuesta interesante. Si bien este hecho provoca que Elicio se disponga a luchar por Galatea, no parece que esa haya sido la intención de Aurelio. Por otro lado, sería atribuirle al padre maquinaciones psicológicas impropias de su desenvolvimiento como personaje. Sencillamente, la joven necesita ayuda y acude a quien sabe que no se la negará: el hombre que la ama. Empero, Galatea no llegará a los extremos que llega la manipuladora Zoraida, en *Don Quijote*. Posteriormente, Elicio decidirá enfrentar la situación hablando con Aurelio y, de no lograr así su propósito, se dispone a recurrir a la violencia si fuera necesario:

Elicio, con las mejores razones que supo, agradeció a Lauso y a los demás la merced que le hacían, y luego les contó todo lo que con Tirsi y Damón estaba concertado de hacerse para salir bien con aquella empresa. Parecióles bien a los pastores lo que Elicio decía, y así, sin más detenerse, hacía el aldea se encaminaron, yendo delante Tirsi y Damón, siguiéndoles todos los demás, que hasta veinte pastores serían, los más gallardos y bien dispuestos que en todas las riberas de Tajo hallarse pudieran, y todos llevaban intención de que, si las razones de Tirsi no movían a que Aurelio la hiciese en lo que le pedían, de usar en su lugar la fuerza, y no consentir que Galatea al forastero pastor se entregase, de que iba tan contento Erastro, como si el buen suceso de aquella demanda en sólo su contento de redundar hubiera; porque, a trueco de no ver a Galatea ausente y descontenta, tenía por bien empleado que Elicio la alcanzase, como lo imaginaba, pues tanto Galatea le había de quedar obligada. (6, 316)

Ante la inapelable determinación de su padre, Galatea se encuentra deshecha: “Ya triste se me figura/ el punto de mi partida, / la dulce

gloria perdida/ y la amarga sepultura” (5, 225). Se siente indignada por la arbitrariedad de su progenitor: “Severo padre, ¿qué haces?/ Mira que es cosa sabida/ que a mí me quitas la vida/ con lo que a ti satisfaces. / Si mi suspiros no valen/ a descubrirte mi mengua, / lo que no puede mi lengua, / mis ojos te lo señalen” (5, 225). No obstante, su obediencia filial se impone: “¡Oh, justa, amarga obediencia,/ que, por cumplirte, he de dar/ el sí que he de confirmar/ de mi muerte la sentencia” (5, 224). Como Elicio, Galatea tampoco se opone abiertamente a los designios de su padre; ella conoce muy bien sus deberes de hija. Sin embargo, al enterarse de que en tres días llegaría su futuro marido, Galatea se decide a contravenir a su padre y le pide ayuda a Elicio para impedir el matrimonio.

El casamiento de Galatea con el portugués supone un verdadero peligro para el mundo bucólico que rodea a los personajes.³ Llevarse a Galatea de su amado Tajo es una forma de destruir este famoso espacio literario mítico. Por lo tanto, la violencia hace su aparición como la única manera posible de impedir esta desaparición, nada menos que del espacio eglógico, que es lo que sostiene toda obra pastoril. Hay que recordar que Damón, el primer pastor que protagoniza la égloga VIII de Virgilio, se suicida para dejarle el *locus* idílico a su traidora pastora, mientras que Salicio se ausenta de él para que lo pueda disfrutar su ingrata Galatea. Aquí Cervantes extrema estos abandonos “volitivos” del *locus amoenus*, ya que este espacio literario sagrado se habrá de esfumar para toda la comunidad pastoril ante la ausencia de Galatea. Sin embargo, esta alternativa queda trunca al final de la novela, ya que esta termina súbitamente sin permitir conocer el resultado final de la disputa. Da la impresión de que Cervantes no se atrevió a llegar más lejos ante lo que hubiera significado la destrucción misma del género, ya que Galatea es, en sí misma, el mundo pastoril. Su ausencia implica una ruptura, incluso, con el género literario en el que está inserta, y esto es único en la literatura pastoril: que el *locus amoenus* desapa-

³ Del mismo modo, Franco Meregalli señala que “Hay aquí una evidente carga de resentimiento contra la política de Felipe II, que Cervantes consideraba demasiado favorable a Portugal” (45). El concierto del matrimonio de Galatea con el lusitano representa, justamente, lo que Cervantes consideraba un interés desmedido del rey para con Portugal y su consiguiente descuido de los asuntos que afectaban a España.

rezca para la comunidad de pastores. Parece que el autor, consciente de las implicaciones de su texto, no quiso tener esa responsabilidad sobre sus hombros, por lo que estuvo el resto de su vida prometiendo una segunda parte que nunca llegó a publicar.

Hay que recordar, a todo esto, que, durante el “Escrutinio de la biblioteca”, al encontrar el ejemplar de *La Galatea* de Cervantes, el cura afirma que “propone algo, y no concluye nada”. Con esta declaración, Cervantes confirma que se encontraba plenamente consciente de las implicaciones que tendría el giro que había tomado su novela con respecto a las pautas que establecía el género. Sin embargo, como indica el cura: “no concluye nada”; era demasiado osado, demasiado incómodo. Merregalli ha comprendido bien la situación en la que se encontraba el autor: “En realidad, aquel viejo libro era complicado: no carecía de sentido, pero pretendía superponerse a muchas –a demasiadas– tradiciones e intenciones” (50). Interesantemente, la primera figura paterna que crea Cervantes es la que pone en peligro la estabilidad no solo de su hija, sino también del *locus amoenus*.

El lector se enfrenta ante un hecho terrible: el que tiene el deber de proteger y guiar es quien, en resumidas cuentas, amenaza con destruir la felicidad de su propia hija y de sus hijos “simbólicos”, los pastores que lo llaman “venerable”. Cabe poner de relieve que los pastores valoraban mucho la sabiduría de Aurelio y miraban hacia él como figura de autoridad. Sus consejos eran siempre tenidos en cuenta y sus indicaciones respetadas y obedecidas. Incluso, Elicio no se atrevía inicialmente a oponerse a la decisión de Aurelio. Quien le dio la vida a Galatea y obtuvo el respeto de sus hijos “simbólicos”, pretende arrebatársela. Aurelio, *el Venerable*, es, irónicamente, quien pone en peligro la estabilidad de todos. Por supuesto, los matrimonios arreglados eran lo usual en la época. Este hecho puede parecer contradictorio, no obstante, no se puede perder de perspectiva que estos personajes son, en realidad, una máscara que disfraza la sociedad en tiempos de Cervantes. Si se hace esta salvedad, entonces, no resulta tan impropia la actitud de Aurelio, común entre los padres, como dueños y señores de la voluntad de sus hijos y de sus esposas. Además, las disposiciones del Concilio de Trento con respecto al matrimonio habían otorgado, como se recordará, a los padres una mayor

autoridad en cuanto al concierto matrimonial de sus hijos, ya que se habían prohibido terminantemente los matrimonios clandestinos. Por lo tanto, los hijos tenían que contar con la aprobación de los padres para poder casarse. En el caso de las hijas, la situación era peor, ya que la opinión de estas acerca de con quién se unirían en matrimonio no era tomada en cuenta para nada.

En *Don Quijote*, se tendrá la oportunidad de ver a otro personaje que pretende asfixiar las aspiraciones filiales: don Diego de Miranda. Se opone a la vocación de su hijo Lorenzo, quien quiere ser poeta. Empero, la actitud de Aurelio resulta más terrible que la de don Diego, quien, a fin de cuentas, erróneamente piensa que protege la estabilidad socioeconómica de su hijo. Un padre que resulta, a su vez, terriblemente cruel es el de Feliciano de la Voz, en *Persiles y Sigismunda*, quien se encuentra dispuesto a asesinar a su propia hija para limpiar el honor mancillado de su familia. En definitiva, Aurelio resulta un mal padre y las diferencias que presenta frente al Pleberio de *La Celestina* no pueden ser mayores. El padre de Melibea considera importante auscultar el parecer de la joven antes de comprometerla en matrimonio, incluso, en oposición a su esposa, Alisa, quien opina que se trata de una determinación que corresponde a los padres exclusivamente. Aquí el diálogo de Cervantes con Rojas implica un choque literario violento.

Por otro lado, la importancia de este padre reside en que es la persona que, sin proponérselo, pone en marcha los acontecimientos que unirán a Elicio y Galatea y los incitará a luchar por salvar el mundo bucólico. Cabe recordar que, aunque en las novelas pastoriles suele haber algún episodio violento, en ninguna de ellas, las implicaciones son tan serias. En *La Diana*, por ejemplo, unos salvajes estuvieron a punto de violar a unas ninfas, quienes se libraron gracias a la intervención del personaje de Felismena. Acerca de esta escena, Bruce W. Wardropper, en su artículo “*The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation*,” ha señalado: “[estos salvajes] simbolizan la fealdad y la bestialidad. Para ellos no hay salvación, hay solo destrucción” (47). En *La Arcadia*, por su parte, el lector se encuentra con un sacerdote que lleva a cabo crueles sacrificios para pedir protección contra el lobo y el hambre (prosa V, verso VI). También, hay muertos a los que hay que rogar mediante estos sacrificios (prosa IV). Como se puede

apreciar, también, en estas novelas emblemáticas ocurren episodios de violencia, pero ninguno de ellos amenaza con poner en peligro la permanencia de género ni el espacio literario donde transcurren los hechos. Estos episodios son solo recursos propios de la trama de las novelas, sin mayores repercusiones. Solo, en *La Galatea*, la violencia adquiere una dimensión tan insospechada como trascendental para el mundo bucólico que la enmarca.

Por otra parte, como advierte El Saffar, las figuras masculinas de la novela se encuentran muy definidas y diferenciadas (jóvenes, viejos, padres), mientras que las femeninas parecen seguir un mismo patrón: “[...] which must be understood as signalling the archetype of the lovely, inaccessible virgin- the Diana figure” (45). Por supuesto, Galatea es también una figura virginal. En este aspecto, *La Galatea* se diferencia mucho de *La Diana* en que en esta última: “Los personajes femeninos se dibujan de forma más compleja que los masculinos” (Asunción Rallo, “Introducción” *La Diana* 78). Las pastoras se describen con minuciosidad y cada una es distinguible de las demás. Por ejemplo, Galatea, Gelasia y Teolinda son tres jóvenes hermosas y virginales, pero no están encasilladas en un único patrón de caracterización. Cada joven posee una clara personalidad diferenciada. Los pastores, por el contrario, suelen ser bastante parecidos entre sí, no solo en términos físicos (con breves descripciones), sino en cuanto a su personalidad o su conducta. Con pequeñas diferencias, los pastores responden a un tipo de caracterización genérica.

Del mismo modo, en *La Galatea* no aparece ni una sola figura materna ni siquiera de carácter sustituto. Ya desde esta obra temprana se anuncia la ausencia significativa que la madre habrá de tener en el conjunto de la obra cervantina. La única mujer que se distingue de las hermosas y jóvenes pastoras es Calíope, quien es un ser sobrenatural. Sin embargo, en esta novela, Calíope no ejerce una función maternal. Ella no se repetirá, como personaje, ya que las figuras que tendrán ciertos rasgos sobrenaturales en el resto de las obras cervantinas serán esencialmente negativas, como es el caso de la bruja Cañizares del “El coloquio de los perros”.

Con todo y esta ausencia materna, Maxime Chevalier, en su artículo “La antigua enfadosa suegra,” plantea que, en esta novela, se menciona

tempranamente la figura de la suegra, que hace su entrada triunfal en las letras españolas a partir del 1600: “A todos los grandes ingenios del Siglo de Oro se adelanta Cervantes al introducir el personaje de la suegra en una obra literaria” (103). Dice Galatea en su lamento: “[...] el rostro que no se alegra/ del no conocido esposo, / el camino trabajoso, la antigua enfadosa suegra” (5, 225-6). Como afirma la estudiosa, resulta curioso que fuera precisamente en esta novela que hiciera su aparición este personaje, porque crea cierta disonancia con el mundo pastoril” (108). Aunque se menciona esta figura, sin duda, problemática, es todo lo que se dice de ella. El autor la trae a la trama, pero, luego, no la elabora como personaje. Da la impresión de que Cervantes, por algún motivo, se niega a profundizar en el mundo femenino y, mucho menos, en el maternal, al menos, en esta obra primeriza. Tal vez, acercarse a la mujer y a la madre hubiera representado una especie de desacralización de la pastora virgen y pura. Como se aprecia en “El coloquio de los perros”, donde el autor lleva esta imagen hasta sus últimas consecuencias, Cervantes parece relacionar la maternidad (posiblemente, por su evidente conexión con lo sexual) con la impureza y lo carnal.

Ahora bien, cuales fueran las razones del autor para dejar fuera de su novela a las figuras maternas, esta decisión no representa en sí misma una innovación de su parte. Como señala Emily Bergmann, en su “Family Routes in Cervantes”: “Mothers are scarce and silent, if not completely absent, from the *Comedias* and early modern Spanish fiction and lyric” (3, 2). Anne Cruz, por su parte, en su artículo “La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro,” atribuye esta ausencia notoria a la desvalorización general de la mujer, reforzada por los edictos de la Contrarreforma (139).

Ni en Jorge de Montemayor ni en Jacopo Sannazaro se encuentran relaciones paterno-filiales como la de Galatea y su padre. En estas novelas, aspectos como el amor, el arte y la naturaleza son los temas principales en torno a los que girarán el resto de los elementos constitutivos de la trama. Avallé Arce indica que: “Estos tres –naturaleza, amor y fortuna– son los conceptos rectores de la *Diana*” (84). En el caso de *La Arcadia* de Sannazaro, hay que añadir el interés del autor

por el tema de lo sobrenatural. Por otro lado, como también señala Avalor-Arce, en el caso de *La Arcadia* de Lope de Vega, se trata de una novela pastoril de tema eminentemente autobiográfico: “Queda claro que nos encontramos aquí ante una novela de clave que encubre unos amores cortesanos” (“Lope de Vega ante la novela” 7). La relación amorosa es el tema central del texto. En ninguna de estas novelas se desarrolla el tema de las relaciones paterno-filiales y, mucho menos, de forma tan tensa y conflictiva como en *La Galatea*.

En la novela de caballerías *Amadís de Gaula*, es donde se encuentran las mayores coincidencias con el drama humano de *La Galatea*. Conviene puntualizar, con todo, que dichas similitudes no son extraordinarias, ya que, como señala Avalor Arce: “[...] no es ninguna casualidad que los primeros pastores novelísticos se hallen en los libros de caballerías” (37). Cabe destacar que Don Quijote ensalzaba mucho al pastor Darinel, un enamorado neoplatónico que protagonizó novelas de caballerías: “[...] de las discreciones del pastor Darinel y de aquellos admirables versos de sus bucólicas cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura” (1, 24; 28-09).

Juan Ramón Muñoz Sánchez, en su artículo “El Amadís de Gaula como posible fuente de *La Galatea*,” establece las principales similitudes entre ambas obras, y vale la pena tenerla en cuenta aquí, ya que *El Amadís* incide en la crisis paterno-filial de *La Galatea*. El rey Lisuarte, padre de Oriana, decide casarla con el emperador Patín de Roma, aunque sabía que su hija no estaría de acuerdo. Ante la renuencia de la joven, el rey decide esperar un mes para que la reina la convenza de aceptar el compromiso. Como Aurelio, el rey Lisuarte consulta con sus consejeros y, al igual que el pastor “venerable”, desoye la oposición de estos. Oriana no desea casarse, pero, al igual que Galatea, por obediencia, aparenta aceptar el matrimonio. Sin embargo, le pide ayuda a don Florestán, hermano de Amadís. La petición de Oriana, como la de Galatea, surte efecto. Los caballeros de la Ínsola Firme la protegen e intentan impedir que se la lleven de Gran Bretaña. Con el conocimiento de Amadís, los caballeros atacan la flota italiana que lleva a Oriana a Roma y la regresan a la Ínsola Firme. Cabe preguntarse si esta violencia es la que quiere evitar Cervantes en su novela. El conflicto finaliza cuando el emperador Patín muere y el rey Lisuarte se entera de que

Amadís y Oriana están casados y son padres. Tal parecería que se trata de un curioso y solapado homenaje de Cervantes a la novela de caballerías.

En ambas novelas, los padres deciden casar a sus hijas por motivos políticos y económicos, ante la oposición no solo de ellas, que no desean estar ‘malmaridadas’, sino también de los demás personajes. Los enamorados Amadís y Elicio pretenden impedir la boda con la ayuda de sus fieles amigos. La violencia se impone frente a la tiranía de los padres. La única diferencia importante entre ambas obras es que, en *La Galatea*, queda pendiente la solución del conflicto. Como señala Muñoz Sánchez: “En definitiva, los parecidos observables en el desarrollo de las historias [...] llevan a pensar en la posibilidad de que Cervantes tomara el *Amadís de Gaula* como fuente de inspiración en la composición de la trama de *La Galatea*; a pesar de las distancias que median entre el bélico mundo de los libros de caballerías y el sosegado de los pastores y sus tranquilos amores” (44). A pesar de las diferencias evidentes, Cervantes se encuentra consciente de las similitudes entre las novelas de caballerías y las pastoriles, como se observa en la manera en que *La Galatea* se hace eco de ciertos aspectos del *Amadís*. Más tarde, en *Don Quijote*, el autor no solo parodia las novelas de caballerías, sino que vuelve a establecer un nexo con la pastoril: tras resultar vencido por el Caballero de los Espejos, Don Quijote considera volverse pastor, pero deja trunca la empresa, exactamente como en el caso de *La Galatea*.

Como se ha podido notar, *La Galatea*, a pesar de ser una novela pastoril, refleja ciertos aspectos propios de la sociedad de la época. Los personajes, tras sus disfraces de pastores, esconden las actitudes y los valores propios de la sociedad cervantina. Aurelio representa la autoridad absoluta del padre, que no encaja del todo con la armonía del mundo bucólico, pero sí con las prerrogativas de su posición de poder en la familia española de la época. *La Galatea* no solo emula las novelas de caballerías, sino que sus actitudes paterno-filiales también se hacen eco de la sociedad española del siglo XVII. Hay que recordar que el Concilio de Trento (finales del siglo XVI), cuyas disposiciones se convirtieron en ley en la Península, afectó directamente las relaciones familiares y, por ende, gravitó también sobre la literatura que la refle-

jabá. Entre las disposiciones del Concilio se encuentra la prohibición absoluta de los matrimonios clandestinos. Esta disposición tuvo una marcada influencia en las relaciones paterno-filiales, ya que otorgaba tácitamente mayor autoridad a los padres a la hora de concertar el matrimonio de sus hijos. Se ha visto cómo el reflejo de esta autoridad incide en todo el ambiente pastoril, provocando una reacción insólita de violencia.

Como se ha mencionado, la violencia no es exclusiva de *La Galatea* como novela pastoril, pero lo son sus posibles repercusiones. La relación entre padre e hija no parece caracterizarse por el cariño y la comprensión, a pesar de que da la impresión de que son los únicos miembros de su núcleo familiar constituido. Aquí Cervantes desoye el ejemplo del Pleberio de Rojas. ¿Hubieran estado en el mismo peligro Galatea y su mundo de haber habido una madre en el texto? ¿Dirá Cervantes que la ausencia de la madre supone y propicia el caos?

Desde esta novela primeriza se aprecia el conflicto cervantino con las figuras maternas o sus representaciones, que se incrementará a lo largo de su obra. En cuanto a las relaciones paterno-filiales, la novela parece tener más puntos de contacto con el *Amadís de Gaula* que con *La Arcadia* o las *Dianas*. Ya se señaló que implica el reverso de *La Celestina*. En cuanto a su relación con el resto de la narrativa cervantina, se trata de un caso extremo.

OBRAS CITADAS

- Amadís de Gaula*. Buenos Aires: Losada, 1968. Impreso.
- Atkinson, William. "Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas ejemplares*." *Hispanic Review* 16 (1948): 189-208. Impreso.
- Avalle Arce, Juan Bautista. "*La Galatea* de Cervantes-cuatrocientos años después." *La Galatea de Cervantes-cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985. 1-6. Impreso.
- . *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974. Impreso.
- Bergmann, Emily. "Family routes in Cervantes." *Cervantes y su mundo*. Tomo 3. Reichenburger Kassel, 2005. Impreso.

- Cabrera, Vicente. "La ironía cervantina en *La Galatea*." *Hispania* 74.1 (1991): 8-14. Impreso.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Editorial Crítica, 1987. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Real Academia Española, 2004. Impreso.
- . *La Galatea*. España: Alba, 1999. Impreso.
- . *Las novelas ejemplares*. Barcelona: Sopena, 1974. Impreso.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.
- Chevalier, Maxime. "La antigua enfadosa suegra." *La Galatea de Cervantes-cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985. 103-09. Impreso.
- Cruz, Anne. "La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995*. (Birgmingham: 1998). Impreso.
- Damiani, Bruno. "Death in Cervantes' *Galatea*." *Cervantes* 4.1 (1984): 53-78. Impreso.
- Durán, Manuel. *Cervantes*. Boston: Twayne, 1974. Impreso.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Los Angeles: University of California Press, 1984. Impreso.
- . "*La Galatea: The Integrity of the Unintegrated Text*." *Dipositio* 3 (1978): 337-51. Impreso.
- García González, Sylma. "'Preñada estaba la encina': de los nuevos nacimientos sin madre a la inesperada armonía paterno-filial en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 61.2 (2013): 475-94. Impreso.
- González Rovira, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1996. Impreso.
- Johnston, Robert. "*La Galatea: Structural Unity and the Pastoral Convention*." *Cervantes* (1988): 29-42. Impreso.
- López Estrada, Francisco. *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.

- Lowe, Jennifer. "The *Cuestión de Amor* and the Structure of Cervantes' *Galatea*." *Bulletin of Hispanic Studies* 43 (1966). Impreso.
- Meregalli, Franco. *Introducción a Cervantes*. Barcelona: Ariel, 1992. Impreso.
- Montemayor, Jorge de. *La Diana*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. "El Amadís de Gaula como posible fuente de *La Galatea*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52.1 (2004): 29-44. Impreso.
- Poggioli, Renato. *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge: Harvard UP, 1975. Impreso.
- Polchow, Shannon M. "La *Galatea*: The Embryonic Manifestation of Cervantes's Narrative Genius." *Hispania* 93.2 (2010): 165-76. Impreso.
- Riquer, Martín de. "Cervantes y el <Quijote>." *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Real Academia Española, 2004. xlv-lxxv. Impreso.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Jorge A. Mestas, 2001. Impreso.
- Sannazaro, Jacopo. *La arcadia*. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.
- Stamm, James R. "La *Galatea* y el concepto de género: Un acercamiento." *Cervantes: Su obra y su mundo: Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 337-43. Impreso.
- Trabado Cabado, José Manuel. "La *Galatea* y la modernidad narrativa." *El mundo como escritura: Estudios sobre Cervantes y su época*. Ed. Inés Carrasco Cantos. Málaga, Spain: Universidad de Málaga, 2003. 99-121. Impreso.
- Wardropper, Bruce W. "The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation." *Studies in Philology* 48 (1951): 126-44. Impreso.