

**“En esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga”:
la rivalidad entre pastoras, desde Cervantes a contracorriente**

Flavia Gherardi
(Università di Napoli Federico II)

*Todo te lo puedo perdonar,
pero no te puedo perdonar que tú existas
y seas el que eres, que yo no sea lo que tú eres.*
Max Scheler, *El Resentimiento en la Moral*

1. Coordenadas previas: la “maraña” diegética

Antes de ahondar en el episodio que va a ser objeto de nuestro análisis, tal vez convenga recuperar un par de nociones previas.¹ Junto con el nudo gordiano representado por la integración de la prosa con el verso, *La Galatea* también plantea un segundo núcleo problemático: el de la relación entre la narración pastoril y los episodios interpolados, es decir, el continuo solapamiento entre los niveles diegéticos, que por otro lado es cauce para la enorme variedad de materias y tipologías textuales que el tapiz narrativo puede llegar a contener. Es verdad que en este terreno ya Montemayor, frente a la secuencia esencialmente lineal de lo narrado en la *Arcadia* por Sannazaro, había marcado un cambio rompiendo con la idea del plano horizontal, es decir, generando una serie de fracturas verticales en el orden sintagmático del relato en las que venían a disponerse una variedad de historias ajenas al primero, según el legado de la novela bizantina, que acababa de alcanzar una boga europea merced a la recuperación de las *Etiópicas* de Heliodoro. Cervantes, intuitivas las potencialidades de este mecanismo, las aprovecha hasta el punto de invertir las relaciones de dependencia entre el espacio narrativo genuinamente pastoril y las historias espurias, en virtud del hecho de que, en palabras de Sabor de Cortázar (1971, 230), “no es lo pastoril lo que interesa a Cervantes,” sino la propia alternancia entre mundos ficticios variados, ese “movimiento pendular” (Avalle-Arce 1975, 246) de lo universal (simbolizado por el espacio ideal bucólico) y lo particular (las experiencias siempre marcadas por la complejidad de lo real) de los relatos interpolados. Bien mirado, en efecto, la materia correspondiente al relato propiamente pastoril, el que ocupa el primer nivel de la narración, apenas da para más de cuatro o cinco acciones, a saber: el triángulo amoroso entre Elicio, Erastro y Galatea, al que se añaden la boda de Silverio y Daranio, las exequias de Meliso y el Canto de Calíope, es decir, una serie de acontecimientos rituales desarrollados como ceremonias colectivas. Poca sustancia, hay que reconocerlo. Efectivamente, se precisa todo el impulso derivado de las cuatro historias intercaladas para que la narración tenga su compensación en términos de dinamismo. Pero no se trata solamente de añadir cuantía a un género *in statu nascendi*: Cervantes sabe reconocer perfectamente los puntos en los que se realiza una inflexión en su relato, y ahí, hábilmente, cuela sus ingeniosas tramas según técnicas de interpolación distintas. La cuestión es sumamente relevante, dado que la valoración de la estructura global de *La Galatea* depende precisamente de la distribución, punto de calado específico y forma de integración (anodina o problemática) de tales historias en el relato primario, así como de su relación con el componente lírico. En otras palabras, de ello depende el juicio crítico sobre el acierto estético o el fracaso de la obra.

¹ Las coordenadas esenciales contenidas en estas primeras páginas reelaboran e integran lo publicado en Gherardi (2014); en la segunda parte, en cambio, se facilita una propuesta de lectura del episodio cervantino totalmente original.

Ahora bien, de las cuatro historias intercaladas –la de Lisandro, Carino y Leonida; la de Teolinda-Leonarda y Artidoro-Galercio; la de Timbrio, Silerio y Nísida; la de Rosaura, Artandro y Galercio– tan sólo la primera constituye un relato propiamente ajeno al tejido argumental de la obra. Por el contrario, las restantes interpolaciones cervantinas se ciñen a un modelo mucho más complicado de integración en el marco pastoril, a pesar de mantener inalterada la modalidad de incorporación inicial de las mismas: al irrumpir en la comunidad bucólica del Tajo un personaje ajeno a ese espacio –por medio, casi siempre, de fórmulas introductorias (“en esto vieron,” “en esto oyeron”) correspondientes a una estricta focalización interna–, y tras ser solicitado en su función locutiva por un interlocutor (el narratario con el que termina identificándose el lector), se genera la historia de segundo nivel. En esta, al sumario retrospectivo inicial se añadirá el segmento sucesivo de la historia, que, en búsqueda de su desenlace definitivo, se fusionará con la diégesis primaria corriendo paralela con la historia principal. Además, este mismo mecanismo está condicionado por otro factor, correspondiente a la duplicación del relato: el mismo núcleo de avatares vitales que han determinado el *status quo* del presente se relata dos veces, pero desde perspectivas y puntos de vista complementarios: así, por ejemplo, lo narrado por Teolinda entre el primer y segundo libro acerca de su accidentado amor con Artidoro, se duplica en la reconstrucción que más tarde ofrecerá de los mismos hechos su desleal hermana gemela, Leonarda.

Acerca de este resorte, cabe recordar que, más que Montemayor, quien con más frecuencia y regularidad aprovechó este mecanismo fue su primer continuador, el médico salmantino Alonso Pérez, autor de *Los Ocho libros de la Segunda parte de la Diana* (Valencia, 1563). En esta obra, las amigas Stella y Crimene dan pie a dos extensos segmentos textuales, complementarios e interdependientes, destinados a dar cuenta de los hechos ocurridos con una pareja de sosias, amigos por antonomasia, Delicio y Partenio, que al final se revelará ser gemelos. Al igual que Cervantes, Pérez distancia narrativamente estos dos relatos, y haciéndolo así, somete el desarrollo intermedio de la acción a la necesidad ineludible de conocer la otra mitad del cuento; de esta manera, el devenir diegético resulta de repente supeditado al que mientras tanto se ha transformado en un nuevo, segundo, marco aglutinador.²

Es el caso de Leonarda, por ejemplo, la hermana gemela de Teolinda, quien, además de protagonizar su propia digresión narrativa, reaparece en el espacio diegético compartido por todos como acompañante de Rosaura, protagonista de otro inserto. Sabor de Cortázar (1971, 231)

² Muñoz Sánchez (2021, 88-118). Además –y venimos con esto a un factor ya señalado por las lecturas críticas tradicionales: el del presunto sexismo de Cervantes–, a fin de aumentar el contraste paraleléstico, resulta que las *novelle* están contadas por hombres, mientras que los episodios se confían a la enunciación de las mujeres. Una distinción de género que González Rovira también ve reflejada –o justificada– en la recepción interna del relato interpolado, esto es, en el momento conclusivo de la enunciación, el de las reacciones psíquico-emotivas –los movimientos de los afectos, por decirlo con la retórica de la época– que los distintos destinatarios-narratarios manifiestan frente a lo escuchado: “Si las damas reflejan una identificación patética, los hombres presentan una crítica, más estética que moral.” Un parejo afán clasificador es el que lleva a Baquero Escudero (2013), autora de la reflexión más reciente sobre la técnica episódica cervantina, a diferenciar las historias enmarcadas en la trama principal sobre la base de si comparten o no con ésta el mismo cronotopo: ahí donde las coordinadas espacio-temporales no coinciden, las historias desarrollan una función meramente “distractiva;” si en cambio los hechos narrados se suman al marco aglutinador, estamos delante de “historias enhebradas y engarzadas.” Es Bognolo, en cambio, quien apunta a una fragmentación cada vez mayor del relato a medida que avanza la novela. Si en los primeros dos libros se reconoce una estructura quiástica, basada, como apuntamos arriba, en la alternancia especular entre un narrador masculino y otro femenino, en los últimos tres se percibe un cambio notable: “la voz extradiegética casi monopoliza el relato: los personajes ya no tienen pasado que contar, sino presente que vivir” (Bognolo 2002, 194).

hace hincapié en esta solución cervantina definiendo a los titulares de estas funciones como ‘personajes pivote:’ en tanto que nexos, permiten que la acción avance, precisamente por medio de los continuos solapamientos diegéticos, con el doble efecto de fragmentar el relato progresivo y, al mismo tiempo, lograr cierta organicidad de conjunto.

2. “Una semejanza tan extraña”

Al poco de cerrarse el encuentro con Lisandro (quien, sin embargo, no se despedirá de la compañía hasta el final del libro primero), Galatea y su amiga Florisa, reunidas en el ejercicio de cuidar sus rebaños, “por el arroyo abajo vieron al improviso venir una pastora,” cuyo estado de alteración, visible en la actitud de quejarse en voz alta, torciendo las manos, suspirando y dejando correr lágrimas por sus mejillas, llama la atención de ambas, de manera que, según el voyeurismo connatural a los pastores (Cull 1981, 75), se esconden “entre unos cerrados mirtos” para escuchar los secretos de aquella forastera, antes de salir a su encuentro para ofrecerle ayuda y consuelo. El restringido espacio que se extiende entre la fuente de las Pizarras y el arroyo de las Palmas se ve otra vez invadido por un forastero (Teolinda, pastora de la cercana comarca del Henares) cuyos avatares vitales acrecientan, por medio del relato, el caudal de experiencia de los habitantes del pequeño, aunque abierto, mundo del dorado Tajo. Pero si la historia testimonia y refuerza la vocación de *La Galatea* por abrirse a lo nuevo, a la vez se caracteriza por distanciarse mínimamente de la fábula principal, puesto que, contrariamente al episodio anterior, sus protagonistas son efectivamente pastores, vecinos de los toledanos.

A raíz de lo que apuntamos arriba acerca de la mecánica inclusión en dos tiempos de los núcleos narrativos nuevos, el primer intercambio dialógico entre Teolinda y las dos pastoras corresponde a su reconstrucción focalizada de los antecedentes. Una vez oídas las causas de su mal presente, Galatea y Florisa se harán cargo de incorporar a Teolinda a la comunidad, de manera que los avances posteriores de su caso –amén de las calculadas interrupciones– se realizarán en el espacio de la fábula primaria, con la participación directa de los distintos miembros de la comunidad, pastores y no pastores.

La de Teolinda es una historia de amor malogrado por culpa de una serie de equívocos debidos a un extraordinario caso de parecido físico entre dos parejas de hermanos. Es la manera que ha encontrado Cervantes, cohibido por su afán constante de verosimilitud, para poder integrar lo maravilloso en su obra sin tener que acudir a lo sobrenatural: la presencia de dos parejas de idénticos a la vez, en el mismo espacio, cuenta con una explicación natural, biológicamente motivada. Teolinda, en efecto, cuenta a sus dos interlocutoras que la celebración en su pueblo de una “solemnísima fiesta” patronal fue ocasión para que ella conociera y “en un punto” se enamorara de Artidoro, un pastor forastero y recién llegado. Los bailes, cantos y juegos previstos para la ceremonia facilitaron el contacto entre los dos jóvenes, determinaron que su pasión avanzara hasta el punto de confesarse recíprocamente su amor y que, con motivo de la vuelta de Artidoro a su aldea, se prometieran que de allí a pocos días el joven volvería para pedir su mano a los padres de ella. Este desenlace aparentemente feliz, sigue contando la joven, fue totalmente frustrado por la intempestiva aparición de una hermana suya, Leonarda, con la añadidura de un detalle fundamental:

y es que esta hermana mía que os he dicho que hasta entonces había estado ausente, me parece tanto en el rostro, estatura, donaire y brío, si alguno tengo, que no sólo los de nuestro lugar, sino nuestros mismos padres muchas veces nos han desconocido, y a la una por la otra hablado; de manera que, para no caer en este engaño, por la diferencia de los

vestidos, que diferentes eran, nos diferenciaban. En una cosa sola, a lo que yo creo, nos hizo bien diferentes la naturaleza, que fue en las condiciones, por ser la de mi hermana más áspera de lo que mi contento había menester, pues por ser ella menos piadosa que advertida, tendré yo que llorar todo el tiempo que la vida me durare (Libro II, 83)

La razón de esta última afirmación de Teolinda se debe a que, según lo que la propia Leonarda le había contado, durante un encuentro fortuito entre ella y Artidoro, el joven, ignorando la existencia de tal hermana, le dirigió sus “amorosas salutations” creyendo que hablaba con su amada; la “aceda y desabrida respuesta” que recibió de la pastora le había dejado tan confuso, ofendido y despedido, que desapareció del lugar sin volver a dar noticias de sí. La verdadera Teolinda fue entonces a buscarle al bosque donde solían verse, pero allí sólo encontró, grabadas en la corteza de un álamo, las quejas del joven por la improvisa mudanza de su amada. De ahí que Teolinda también decidiese dejar su “cara patria,” al fin de hallar a Artidoro y aclarárselo todo. Y en eso estaba cuando se encontró con Galatea y Florisa. Para saber lo ocurrido durante el tiempo en que Teolinda está ausente del pueblo, habrá que esperar hasta el momento en que, ya en el presente del libro IV, se produzca su reencuentro con Leonarda. La información que aportará la melliza de Teolinda aumentará todavía más la “admiración extraña” del caso, puesto que desvelará la existencia, en el mismo espacio vital de estos pastores, de otro doble: se trata de Galercio, hermano gemelo de Artidoro, de quien Leonarda dice estar enamorada.³ Tan sólo al final de la obra, en el libro VI, con la vuelta de Teolinda a las riberas del Tajo, se descubrirá que la traidora Leonarda, obligada a renunciar a Galercio, y enterada de que Artidoro estaba en una montaña no lejos de su aldea, se había presentado delante de él y, haciéndose pasar por su hermana Teolinda (esta vez voluntariamente), consiguió que el pastor cayera en el engaño y consintiera en casarse con ella.

Con este segundo sumario retrospectivo de Teolinda se concluye una historia cuyas funciones dentro del relato pastoril conviene desentrañar. A la hora de concebir este extraño episodio, Cervantes sabía bien en qué terreno se movía: la elección del tema le ofrecía un esquema narrativo consolidado en su desarrollo y por ello fácilmente reconocible por el lector, al tiempo que le posibilitaba mover los afectos de éste, generándole suspensión, desconcierto y, por esa vía, el ansiado entretenimiento. En efecto, a finales del siglo XVI el de los dobles, con sus variantes de los sosias o gemelos, es un tema bien arraigado y con una configuración estable tanto en el género dramático como en el de la novela. Más concretamente, los enredos gemelares pasaron desde las tablas teatrales a los cauces novelísticos, extensos o breves, aclimatándose a sus patrones cortesano-caballeresco y pastoril. Es de sobra conocido que la gran eclosión del tema se debe a la recuperación y difusión, en pleno fermento renacentista, de los *Menaechmi* (216 a.C.) de Tito Maccio Plauto (junto con el *Amphitruo*, por lo que atañe al motivo parejo del sosias). En efecto, los *Menaechmi* era una de las doce comedias nuevas, antes desconocidas, de las dieciséis contenidas en el famoso manuscrito descubierto por Niccolò Cusano en la biblioteca de Colonia (1426 o 1429). Merced, por tanto, a la incansable actividad de recuperación de estos clásicos por obra de los humanistas italianos –primero poniendo en escena los originales, luego

³ En efecto, referirá la joven, al desaparecer tan de repente Teolinda de la aldea, todo el mundo se convenció de que se había escapado con Artidoro. Cuando más tarde se presentó buscándolo su hermano mellizo, Galercio, la gente de la aldea de Teolinda lo confundió con aquel y, en razón de esta equivocación, lo llevó a prisión. Movida por la curiosidad, Leonarda fue a visitarlo repetidas veces, lo cual fue ocasión para que ella se prendase del joven, aunque sin ser correspondida. Al poco de haberse aclarado los hechos y retornado Galercio a su aldea, éste volvió a alejarse de su casa, esta vez para ponerse en seguimiento de la desdeñosa Gelasia.

traduciéndolos al vulgar y adaptándolos (actividad en la que sobresalió la corte de los d'Este en Ferrara), los modelos plautinos empezaron a propagarse por toda Europa, dando pie a la abundante progenie de personajes dobles presentes en las páginas y tablas de Inglaterra (Shakespeare, en primer lugar, y la *Comedy of Errors*), Francia (Molière y Rotrou), España (Timoneda, Lope de Rueda, hasta Lope de Vega y Tirso de Molina), con Italia a la cabeza (Ariosto, Aretino, Trissino, Giraldi Cinzio, Secchi, Gonzaga, hasta Goldoni) (Gherardi 2008).

Huelga decir que el esquema situacional en el que descansan estas comedias –el ineludible *qui pro quo* en virtud del cual las identidades de los sujetos resultan continuamente trastocadas (ya sea por medio del parecido físico, del disfraz o de un artificio mágico)– plantea en la escena verdaderos enigmas tanto para los personajes como para el espectador. Nada más conforme al gusto y mentalidad de la época, constantemente atrapada por la dialéctica, sumamente problemática, entre apariencia y realidad. De todas formas, no hay que descuidar que el éxito de estas elaboraciones en forma dramática del tema, empezando precisamente por el arquetipo plautino, deriva del rebajamiento en clave cómica de los componentes mítico-religiosos, filosófico-morales, antropológico-culturales, mucho más serios, que las gobiernan desde su fondo y que, como se percibe, remiten a estructuras complejas del pensamiento. De hecho, fuera de las tablas y escenarios, los gemelos representan la dualidad, en términos de binarismo, que estructura el pensamiento humano, y sirven como símbolo tanto para exaltar la perfección inscrita en la simetría de los idénticos como para resolver la antinomia de los contrarios u opuestos. En la configuración simbólico-fantasmagórica de estos conceptos, es decir, en la arquitectura mítica que la humanidad ha inventado para posibilitar su representación, los gemelos funcionan como símbolo perfecto de la armonía en la que se funden las naturalezas duales (por ejemplo, los Dióscuros Cástor y Pólux representan la composición mixta humano-divina), mientras que en otras manifestaciones antropológicas (en el folclore, por ejemplo, o en ciertas creencias religiosas) los dobles gemelares se asocian con una intervención de lo sobrenatural, de manera que su carácter extraordinario puede generar creencias y prácticas rituales que varían según las culturas y según que se atribuya a los dobles una función tranquilizadora y consoladora (en este caso, se venerarán) o siniestra y amenazadora (siendo entonces objeto de persecución y rechazo). Se hace evidente, por tanto, que la propuesta estética elaborada por el teatro, centrada únicamente en los efectos de sorpresa generados por la inexplicable semejanza entre dos individuos, junto con la comicidad que preside la comunicación entre los sujetos implicados en el error identitario (por las series de equivocaciones, juegos verbales, discursos oblicuos etc.), corresponde a una visión y lectura muy parcial del fenómeno. En efecto, hay que extender la mirada hacia otros géneros literarios para ver recuperadas las implicaciones más serias del tema; en concreto, hay que fijarse ahora en las soluciones cervantinas para ver subrayado el resultado negativo, en el plano moral y existencial, del fenómeno.⁴ Hay que especificar, sin embargo, que a la difusión hispana del tema gemelar

⁴ Los hitos que marcan el paso del tema desde el ámbito teatral al cauce narrativo son conocidos y se corresponden, ante todo, con los previsibles intentos de contaminación-hibridación entre los dos géneros. Una vez más, la propuesta inicial llega de Italia. Aquí, el cardenal Bibbiena, autor de la primera comedia vulgar en prosa, la *Calandria* (1513), consiguió fusionar el tema de los gemelos (con una importante novedad: la inserción de la primera pareja intersexual, hombre-mujer, de mellizos) con algunos motivos eróticos procedentes de las *novelle* de Boccaccio, enfocados a potenciar el componente escabroso del enredo. Partiendo de este antecedente, un anónimo autor, académico de los Intronati de Siena, basó su comedia *Gl'Ingannati* (1531) sobre la famosa novela del *Decamerón*, VII, 7 (la de Lodovico que yace con Egano, marido de Beatrice, confundiendo con esta). Ahora bien, antes de inspirar conocidas obras europeas de la talla de *Noche de Reyes* de Shakespeare (aunque, parece ser, con la

contribuyó también el impresor –editor del propio Rueda y escritor– Joan Timoneda, quien propagó los arquetipos plautinos a través de sus versiones al castellano de Menecmos y Anfitrión (1559). Si, como mantienen la mayoría de los estudiosos, a Cervantes le llegó el tema por esta vía pastoril, resulta obligado darle su sitio en ella a la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564), obra que recupera de Montemayor el detalle de la existencia de un gemelo de esa fascinante *virgo bellatrix* que es Felismena, y le otorga un desarrollo autónomo.⁵ En la *Diana* de Polo, sin embargo, el potencial narrativo del parecido extraordinario (con su arsenal de confusiones, sorpresas, intercambios, etc.) queda del todo desaprovechado. Por el contrario, en la primera de las continuaciones de *La Diana*, la de Alonso Pérez, el motivo literario sí que llega a estructurar buena parte de la obra y se presenta ya con rasgos más cercanos al caso cervantino, empezando por la vuelta a la pareja unisexual de los gemelos (Delicio-Partenio), que Cervantes, como queda dicho, intensifica poniendo en juego dos gemelas con dos gemelos. Lo privativo de las parejas de mellizos unisexuales es que el sentimiento que los une corresponde a una forma de amor más fuerte que la que une a simples hermanos, arraigado como es en la benevolencia recíproca y en la condisión de todo bien, en virtud de la condición de paridad y simetría que ellos viven y comparten desde el nacimiento. Desde el mito dioscúrico hasta los personajes Laride y Timbrio de la *Eneida* virgiliana (Virgilio, en efecto, hace hincapié en el extraordinario parecido de los mellizos guerreros Laride y Timbrio como fuente de un *gratus parentibus error*. Y lo mismo ocurre con los gemelos que recuerda Lucano), los gemelos unisexuales se imponen como modelo de armonía, simetría, concordia; una solidaridad psíquica que se materializa, en la vertiente práctica de la acción, en la ayuda, el socorro que cada uno de ellos siempre está dispuesto a garantizarle al otro. El texto apunta, así, a reafirmar los valores éticos que la pareja de *simillimi* simboliza en la obra, en correspondencia con lo que prescriben las creencias milenarias acerca de estos dobles: en tanto que ideal de perfecta simetría y especularidad entre dos unidades, la *philia* que los une los lleva a que sus conductas estén inspiradas constantemente en una homología de sentimientos que, a su vez, anhela realizar una *reductio ad unum*.

Ahora bien, no hay que hacer muchos esfuerzos para reconocer en el episodio cervantino una destrucción total de este modelo de conducta. En cierto sentido, es como si Cervantes estuviera combinando el esquema ofrecido por la *Segunda Diana* –más conservador, más cercano a la formulación clásica y simbólica de la *consortio* gemelar– con el avance que ya había conocido a manos de Montemayor en el episodio de Ismenia y su primo-gemelo Alanio.

Cervantes debió de quedar muy contagiado por la carga explosiva de estas alteraciones, pero como “la identidad de *La Galatea* no está dada en el acto de la imitación, sino en la intención que se infunde en lo imitado” (Avalle-Arce 1975, 230), decidió extremar el recurso con una serie de variaciones.

mediación directa de *Gli Inganni* de Gonzaga), el compuesto dramático-novelesco de *Gl'Ingannati* llegó a España merced a su adaptación por Lope de Rueda en *Los engañados* (1567).

⁵ Asimismo, contribuyó a la gran proyección en tierra española de los textos de Boccaccio, Bandello, Masuccio Salernitano y Ariosto, con *El patrañuelo* (1567), recopilación de novelitas escritas a imitación de las italianas. Por otro lado, precisamente Matteo Bandello constituye un eslabón fundamental para la boga renacentista y española del tema: partiendo de la mencionada *novella* decameroniana (VII, 7), de la que extrae dos núcleos relevantes (a saber, la iniciativa de la amada de entrar disfrazada de hombre al servicio del amado, junto con la presencia de un hermano gemelo propiciador de un doble enredo amoroso), compone la archiconocida historia de *Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne* (*Novella* 36, II parte), que es el texto reelaborado nada menos que por Jorge de Montemayor en el episodio de Felismena de su *Diana* (aunque el lusitano ya había aprovechado las complicaciones relacionadas con la presencia del doble en el episodio de los primos idénticos Ismenia y Alanio).

En efecto, si por un lado, como se ha visto, Cervantes actúa en conformidad con el arquetipo originario –reestableciendo el esquema de la separación de los hermanos (en ambos casos); valiéndose de la pareja unisexual y de la alternancia en su presencia, como en las escenas teatrales; justificando el parecido por la relación de consanguineidad, pero al mismo tiempo insistiendo mucho en el carácter extraordinario del fenómeno al señalar las reacciones de sorpresa de los demás ante los gemelos (“y decían que tal maravilla como la de parecernos yo a ti, y Galercio a Artidoro, no se había visto en el mundo”)–, por otro lado subvierte los valores alegórico-simbólicos del tópico, haciendo que la gramática del conflicto y del engaño salga triunfante y que, al final de la historia, el código de la burla se imponga definitivamente sobre el de la justicia:

No sé qué os diga, amigas y señoras mías, sino que el cielo quiso que yo hallase a Artidoro para que enteramente le perdiese; porque habréis de saber que aquella mal considerada y traidora hermana mía, que fue el principio de mi desventura, aquella misma ha sido la ocasión del fin y remate de mi contento; porque, sabiendo ella, así como llegamos con Galercio y Maurisa a su aldea, que Artidoro estaba en una montaña no lejos de allí con su ganado, sin decirme nada, se partió a buscarle. Hallóle, y, *fingiéndose yo (que para solo este daño ordenó el cielo que nos pareciésemos)*, con poca dificultad le dio a entender que la pastora que en nuestra aldea le había desdeñado era una su hermana que en extremo le parecía. En fin, le contó por suyos todos los pasos que yo por él he dado, y los extremos de dolor que he padecido; y, como las entrañas del pastor estaban tan tiernas y enamoradas, con harto menos que la traidora le dijera fuera dél creída, como la creyó, tan en mi perjuicio que, sin aguardar que la Fortuna mezclase en su gusto algún nuevo impedimento, luego en el mismo instante dio la mano a Leonarda de ser su legítimo esposo, creyendo que se la daba a Teolinda. Veis aquí, pastoras, en qué ha parado el fruto de mis lágrimas y suspiros [...]. Leonarda goza de Artidoro por el medio del falso engaño que os he contado, y, puesto que ya él lo sabe, aunque debe de haber sentido la burla, hala disimulado, como discreto (Libro VI, 425).

Bien mirado, el texto había ido preparando este desenlace infeliz desde las primeras líneas de la introducción del caso, cuando Teolinda ya subrayó una diferencia de carácter entre ella y su hermana:

En una sola cosa, a lo que yo creo, nos hizo bien diferentes la Naturaleza, que fue en las condiciones, por ser la de mi hermana más áspera de lo que mi contento había menester.

Luego, Cervantes explota este importante elemento de discontinuidad con el motivo gemelar recurriendo para ello a un factor que tiene la capacidad de activar la natural propensión al mal de la hermana menor. El descubrimiento de la existencia de un objeto –Artidoro– que alimenta las pulsiones eróticas de Teolinda será el aliciente que avivará en Leonarda la iniciativa de entrometerse en la relación de su hermana e impedir que culmine felizmente. En realidad, en un primer momento, cuando es Artidoro quien se dirige a ella tomándola por Teolinda, todavía estamos ante una tematización de los idénticos bastante trivial: el error se genera en un banal desconocimiento; sin embargo, a partir del momento en que Leonarda, ya enterada de la equivocación del joven (“Luego di yo en la cuenta, considerando que él daba en el error en que otros muchos han dado”), decide de forma deliberada prolongar la confusión del otro haciéndose

pasar por su hermana, aquella equivocación accidental se transforma en engaño voluntario, perpetrado con intención. Además, si la usurpación de identidad cuenta inicialmente con la justificación positiva de la necesidad de defender el honor de Teolinda (de las pretensiones de un joven descarado), más tarde la suplantación forma parte del plan de Leonarda de conquistar al amado de su hermana:

Hallole [Leonarda], y, fingiendo ser yo –que para solo este daño ordenó el cielo que nos pareciésemos–, con poca dificultad le dio a entender que la pastora que en nuestra aldea le había desdeñado era una su hermana que en extremo le parecía. En fin, le contó por suyos todos los pasos que yo por él he dado, y los extremos de dolor que he padecido... (Libro VI, 425)

Por lo demás, el intento de Leonarda de ganar el amor de Galercio, hermano gemelo de Artidoro, sólo es una fase intermedia en este proceso de progresiva sustitución identitaria, cuyos mecanismos psicológicos podemos explicar merced a la teoría del deseo metafísico elaborada por René Girard (1961, 2011) y aplicada por destacados representantes de la *Psychocritique* (Cesáreo Bandera 1975, Louis Combet 1980) a nuestros materiales cervantinos. La estructuración psíquica del deseo sobre la base de mecanismos miméticos –se desea un objeto porque hay otro que también lo desea, según un esquema triangular, y no por las cualidades específicas de ese objeto, ni en razón de una relación lineal, directa, con él– explica claramente el proceso que rige las conductas de Leonarda.

Contagiada por el deseo de su hermana –en los gemelos, dada su simetría psíquica connatural, el mimetismo es casi un efecto mecánico, inevitable–, Leonarda se siente atraída por Artidoro precisamente en tanto que objeto deseado por su hermana; y a Galercio, mera presencia vicaria de su hermano, lo desea por ser un duplicado de Artidoro. El vínculo mimético con el objeto del deseo desencadena mecanismos de competencia que vuelven la relación entre las hermanas sumamente conflictiva; las acciones engañosas de la áspera Leonarda –quien no es capaz de neutralizar la tensión renunciando al amado en favor de un propósito superior de armonía compartida– terminan propagando el conflicto hasta el punto de generar parejos sentimientos de enemistad en su competidora Teolinda, ya consciente de la duplicación engañosa de su doble:

¿Y no te basta haberme una vez apartado de mi bien, sino agora que le hallo quieres decir que es tuyo? Pues desengáñate, que *en esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga* (Libro IV, 269).

Al amado se le considera un objeto (“mi bien”), causa de una contienda entre dos hermanas que actúan a la vez como sujetos titulares de deseo y como rivales. La categoría emocional, muy nociva, de la que se alimenta este tipo de relación es la ‘envidia,’ que Cervantes concibe y emplea según la configuración que a este tipo de emoción (φθόνος, *phthonos*) le dio el discurso retórico antiguo elaborado por Aristóteles, y todavía plenamente vigente en la primera modernidad. Como es sabido, en el libro II de su *Retórica* el estagirita elabora una verdadera teoría de las emociones, asociada a la dimensión cognitiva de las mismas, es decir a cómo estas repercuten en el juicio y, por consiguiente, en el modo de actuar de los individuos.⁶ El marco,

⁶ Como se sabe, Aristóteles desarrolla su teorización sobre la base de que las emociones son acaecimientos (πάθη, *pathe*) del alma. Su método analiza parejas de emociones contrarias (la ira y la calma; la amistad y el odio; la

huelga precisarlo, no es el del discurso moral basado en el concepto filosófico de la ‘virtud’ (centro, por ejemplo, de la *Ética a Nicómaco*); es el de la oratoria y del arte de la persuasión, o sea de las estrategias que el orador activa para estimular emociones concretas (afectos) en su oyente (la emoción se suma, de hecho, a la prueba y a la argumentación como tercer medio para lograr la persuasión). Ahora bien, acerca concretamente del *phthonos* (envidia) Aristóteles individua una condición esencial para que se active este tipo de emoción (*Retórica*, II, 10, 1387b-1388a): la proximidad o igualdad entre el sujeto que envidia y el envidiado. Para él “envidiamos en efecto a los que nos son próximos en el tiempo, en el espacio, la edad y el prestigio [...] Así que competimos con las personas y por las cosas que están en condiciones semejantes a las nuestras” (*Retórica*, ed. Bernabé 1998, 176-177). Según apuntamos arriba, estos conceptos se mantienen válidos y operativos también entre los acólitos del aristotelismo en el Renacimiento, aunque a menudo contaminados por los esquemas y los postulados de la escolástica medieval y del neo-estoicismo. Escritos como el *De Anima et Vita* (1538) de Juan Luis Vives (que bebe tanto de Aristóteles como de Santo Tomás) proporcionan las coordenadas filosófico-antropológicas que conforman la mentalidad de los intelectuales y artistas del siglo XVI, por ende, y aunque fuera de manera indirecta, por influjo “ambiental,” también de nuestro Miguel de Cervantes. En efecto, impresiona encontrar en muchos pasajes del tratado de Vives conceptos y fórmulas que recuerdan muy de cerca a las teorizaciones aristotélicas, como cuando llega a reconocer, en el capítulo XV, hasta cuatro formas distintas de envidia:

Es mayor la envidia cuando se refiere a los bienes que pensamos deberíamos tener y que no tenemos; o que se otorgan también a otros cuando juzgamos que nos deberían corresponder sólo a nosotros, como la dignidad a los nobles. Esta forma de envidia se llama celotipia. La cuarta forma se da cuando el bien de otro nos duele simplemente sin tener en cuenta nuestra utilidad; tan sólo porque consideramos un mal para nosotros que otros se encuentren bien, en lo que consiste el sentimiento genuino y esencialmente característico de la envidia [...] Es, pues, la envidia una especie de encogimiento del espíritu a causa del bien ajeno; en este encogimiento existe una cierta laceración de dolor; por donde la envidia es parte de la tristeza. Los bienes especialmente envidiados son aquellos a los que acompaña el valor, la estima, el honor, la dignidad, la gloria; [...] La envidia es una pasión abyecta y servil porque todo el que envidia juzga más grandes o más valiosos los bienes de otro que los suyos o, al menos, teme que tal pueda suceder; por ello nadie se atreve a confesar que envidia a otro; más pronto reconocería uno que está airado, o que odia o incluso que teme, pues tales pasiones son menos vergonzosas e inicuas. Así, pues, el que odia, el que se aíra, el que está triste, el que teme y el que ama

compasión y la indignación etc.) y las relaciona con el placer o el pesar que estas generan en el individuo. Las emociones, además, revelan el tipo de dependencia que el cuerpo mantiene con determinados estados del alma, según la que hoy en día tildaríamos de visión biológica de la psicología. Cada una de ellas, en efecto, está vinculada a procesos somáticos concretos (por ejemplo, la ira con la ebullición de la sangre alrededor del corazón, la calma con un estado frío etc.).

Acerca de la envidia en oposición al compadecer, por ejemplo, leemos en el capítulo IX: “Podría dar la impresión de que, de igual modo, la envidia se opone a compadecerse, en la idea de que es afín a la indignación o incluso una misma cosa. Pero es distinta, pues la envidia es un sufrimiento turbador y que no se refiere al éxito de quien no lo merece, sino al de quien es igual o parejo a nosotros. Ambos sentimientos tienen en común el que no se atiende a que a nosotros nos ocurrirá otra cosa, sino sólo a lo que se refiere al prójimo, pues ya no será envidia ni tampoco indignación, sino temor, si lo que suscita el sufrimiento y la turbación es que uno va a sufrir un perjuicio como consecuencia del éxito del otro.”

osan revelar sus sentimientos, de donde deriva un grandísimo alivio de la mente y del corazón; en cambio, el que envidia reprime con vivo empeño tal miseria de su espíritu para que no se manifieste; de la cual resultan graves males físicos: la palidez, la lividez, el rostro demacrado, los ojos hundidos, el aspecto torvo y degenerado [...] La envidia disminuye en relación con los muy alejados en el lugar y en el tiempo, como respecto de aquellos que se han retirado a un país muy remoto, o respecto de los muertos, a menos que se dé alguna circunstancia que nos los recuerde como si estuvieran presentes, como sucede cuando se les nombra para comparar y valorar el ingenio, la erudición, los documentos escritos, las gestas, la nobleza, las riquezas, el poder y otras cosas similares...(Vives, ed. Roca 1992)

Sin embargo, a pesar de la evidente influencia del estagirita (que se extiende a muchos de los ejemplos aducidos por el valenciano), el discurso de Vives se distingue por exhibir un más acusado carácter pedagógico, orientado a enseñar cómo se puede llegar a gobernar las pasiones dañinas para el juicio por medio del hondo conocimiento de las mismas:

Él llevó a efecto frecuentes observaciones empíricas acerca de las complejas interrelaciones entre las pasiones mismas y acerca de las influencias de los temperamentos corporales y los agentes externos sobre las operaciones de los sentimientos. El centro de gravedad de su indagación reside tanto en conocer cómo actúan las pasiones entre sí como en aprender a manejarlas y ponerlas bajo la guía de la razón. Hay que saber cómo influyen las pasiones sobre nuestro discurso de la razón y la elección del juicio (Shinjiro 1997).

Queda muy clara la tendencia de la envidia a destruir, ya sea el objeto envidiado o a su poseedor, un mecanismo que, si vale de ordinario en una condición de ‘condivisión’ normal entre individuos, inevitablemente se extrema y radicaliza en una relación de (aparente) simetría perfecta como es la de los hermanos (máxime si mellizos).⁷

Hay que concluir, por tanto, que en manos de Cervantes la pareja de gemelas se ha vuelto un dúo antagónico, y a medida que va avanzando la historia, de la benevolencia tradicional de los *gemi* no queda ni huella. Este hallazgo cervantino no podía resultar más moderno: la similitud deja de ser benéfica cuando los deseos son los mismos.

Una vez más, el espacio novelesco sirve para la representación del desorden de la existencia cotidiana, esa vida real en la que las pasiones se manifiestan sin cortapisas. Ahí estriba, justamente, la función de *warning* que El Saffar (1984) atribuye a la narración de Teolinda para con el personaje primario de Galatea: como las historias intercaladas guardan – como ya se ha visto por Lisandro – una relación de especularidad con la historia primaria, se establece un vínculo de afinidad entre quien relata y quien escucha (en este caso, Galatea y

⁷ Esta idea por la cual la envidia (que deriva en un profundo descontento del individuo) se activa en la proximidad es muy resistente, según da testimonio de ello Francis Bacon en su ensayo de 1625 centrado *On Envy*, en donde precisamente hace referencia a los consanguíneos, o sea, al caso paradigmático de los hermanos *pugnantes* Caín y Abel: “Por último, la mayor parte de los hombres tienen envidia de sus parientes, de sus colegas y de aquellos con quienes han sido educados, cuando los ven adelantarse y distinguirse. Miran la elevación de sus émulo como un motivo de reproches, que pone entre ellos una distancia humillante y que no se aparta de su memoria. La envidia de Caín contra Abel fué tanto más vil y criminal, cuanto que en la ocasión en que las ofrendas de Abel fueron preferidas a las suyas, no hubo nadie que fuese testigo de esta preferencia.” Citamos por la traducción de Roda Rivas (1870, 61).

Florisa); y como, además, estas historias tienen el mérito de desvelar rasgos de la personalidad de los protagonistas que la pastoral tiende a ocultar, a Teolinda le corresponde mostrar ahora “cuán vulnerable al desorden resulta ser el narcisismo de Galatea,” poniéndola así en guardia contra “la autosuficiencia de la que hacen gala habitualmente los personajes femeninos y la posibilidad de que venga a destruirla un ‘hombre de fuera de la ciudad.’” Este es, como se sabe, el imprevisto destino que aguarda a la confianza excesiva de Galatea en la eterna devoción de Elicio.

3. Una nueva exégesis: el paradigma de los “hermanos enemigos”

A raíz de lo que venimos apuntando acerca de la función de la envidia y la animosidad entre las dos consanguíneas, se nos ocurre que tal vez se precise incluir en la exégesis del episodio un cuarto paradigma o esquema literario, el de los hermanos enemigos, no considerado hasta el momento y que, en cambio, merece la pena asociar a la axiología complementaria del tema gemelar. Si paramos mientes en los ejemplos más destacados y notorios de la historia literaria occidental, nos percatamos de que el conflicto fraternal suele intensificar su presencia en el terreno literario en correspondencia de épocas de decadencia socio-política; en los momentos de extremo descontento, colectivo e individual, suelen menudear formas oblicuas que se hacen cargo de criticar las instancias del poder. Aprovechando el nexo familia-estado, o sea la familia como núcleo representativo en pequeño de la realidad superior que es el estado colectivo –un esquema cognitivo natural en las civilizaciones arraigadas en la episteme analógica–, la literatura razona sobre las posibilidades de proyección, o de diálogo, entre la comunidad social y la literaria, casi como si propusiera una lectura figural de esta relación. Es el caso, para remitir tan solo a un ejemplo, de la literatura de la edad flavia, una edad de decadencia que ansía la restauración de la grandeza augusta, y que puntualmente prioriza el crimen fratricida como tema o alegoría literaria precisamente como acto de denuncia de las distorsiones del poder en ese momento. La familia, por tanto, constituye un observatorio privilegiado para la puesta en escena de la capacidad de destrucción de la discordia interna. En la visión clásica, el *bellum civile* representa una guerra innatural, precisamente porque contrapone a individuos que forman parte del mismo núcleo, y no a enemigos extranjeros. El ambiente doméstico reproduce, en escala reducida, el Estado con sus guerras intestinas, por esta razón la metáfora de *fratres contra fratres* se vuelve obsesiva y el tema penetra en la literatura por medio del lenguaje del parentesco, muy productivo a nivel textual. Baste con recordar los argumentos que Plutarco despliega en uno de sus *Moralia*, en su carta a Nigrino y Quieto acerca del *fraterno amore*, haciendo hincapié en lo insensato e innatural que es el conflicto entre hermanos, algo rayano en una forma de locura (*demens*):

Verdaderamente, cualquier odio de un hombre contra otro hombre revestido de las pasiones más lamentables, rivalidad, ira envidia, rencor es doloroso y perturbador. Pero el odio contra un hermano, con quien es necesidad tomar parte en sacrificios y ritos familiares, compartir tumba y ser de algún modo vecino de vida y de campos, tiene la tristeza a la vista, haciendo memoria cada día de la insensatez y la locura por la que el rostro más dulce y habitual se vuelve el más triste de ver, o la voz más querida y familiar desde la juventud la más temible de oír (Plutarco, *De fraterno amore*, ed. Aguilar, 170).

Debido a sus móviles profundos –esto es, las pasiones negativas del alma mencionadas arriba–, las guerras fratricidas se viven en la sociedad como tabú, precisamente en razón de su

carga perturbadora de los equilibrios individuales y colectivos. La literatura se hace cargo de manifestar ese tabú, sobre todo por medio de los géneros que mejor posibilitan la dinámica de la transfiguración, es decir el *épos*, la poesía épica, y, junto con ella, la fábula con trasfondo mítico. Entre los autores responsables de esta actividad de reescritura descuella Estacio, quien con su *Tebaida*, en donde todo gira en torno a la especularidad entre los hijos del rey Edipo, Eteocles y Polinices, tematiza el crimen fraterno y lo vuelve funcional a la denuncia; al igual que Lucano utiliza el drama doméstico –y el tópico delle *antiquas fratrum discordias*– para aludir a una situación política turbulenta en la que la subversión de los valores se asimila a una degeneración de las relaciones de parentesco. En la fábula mitológica –para remitir a otro entorno literario–, el paradigma lo conforma el relato ovidiano de la hija de Cécrope, en donde encontramos otra vez el *phthonos* como móvil de la rivalidad entre hermanas y causa del derrumbe relacional; Aglauro, en efecto, termina literalmente logorada por la envidia que le tiene a su hermana Herse, por su perspectiva de felicidad al lado de Hermes, su antiguo amante:

[...] quibus inritata, dolore / Cecropis occulto mordetur et anxia nocte, / anxia luce gemit lentaque miserrima tabe / liquitur, ut glacies incerto saucia sole, / *felicisque bonis non lenius uritur Hersedes*, / quam cum spinosis ignis subponitur herbis, / quam neque dant flammis, lenique tepore cremantur. / *Saepe mori voluit, ne quicquam tale videret*, / saepe velut crimen rigido narrare parenti... (Ovidio, *Met.* II, 805-813)

La literatura, tanto de corte moral o de pura ficción, denuncia y defiende de los riesgos conexos con el *consaguineum scelus*, precisamente en virtud del valor metonímico que los casos relatados expresan respecto de la comunidad amplia en la que los personajes se mueven. A raíz de tal evidencia, nos preguntamos, por tanto, si en la valoración particular de nuestro episodio –y al mismo tiempo del conjunto de *La Galatea*– sería tan descabellado asumir la rivalidad entre hermanos como una clave más para reconocer y reforzar el estatuto de la obra primeriza de Cervantes en tanto acto disfrazado de denuncia de un ideal en decadencia. Pero no un ideal social abstracto, sino concretamente político, el que va peligrando precisamente en los años en los que Cervantes, de vuelta del cautiverio argelino, se ve sumido en las graves tensiones que marcan la vida de la Monarquía Hispánica y frente a las que en cierta medida, por razones de supervivencia personal, debe posicionarse:⁸ la lucha interna a los ambientes castellanistas-lequistas y papistas-ebolistas estaba configurando por aquellos mismos años, en los ambientes alcaláinos al igual que en la Corte, un verdadero *bellum civile*, inexorablemente encaminado a representar una deprimente *pugna inter fratres*.

La historia de Teolinda y Leonarda tematizaría –en el nivel de la diégesis secundaria– el fin de la *pax* ideal que han ido perdiendo tanto la comunidad del Henares como la del Tajo, sobre la base de un conflicto intestino que contamina todo el entorno utópico de la pastoril. Todo este núcleo semántico (figural, alegórico, metafórico o cómo se quiera llamar) sin embargo, no queda confinado en el espacio restringido del injerto narrativo, puesto que se reverbera en todo los niveles de la acción, hasta coincidir con la pareja fractura que se consuma en la narración principal; no cabe duda, en efecto, que la propia historia que protagoniza la diégesis primaria –la de Galatea y sus solidarios vecinos– deriva y se concluye en un clima de abierto conflicto entre comunidades (la del Tajo y la del pastor forastero que, por vía matrimonial, amenaza con llevarse

⁸ Sobre esta peculiar temperie político-cultural en la que Cervantes se vio obligado a desenvolverse, en busca de apoyo por parte de algún poderoso, véanse Gonzalo Sánchez-Molero (2005, 2010 y 2021), Marín Cepeda (2015) y, de forma más sintética, Gherardi (2014, 443-447).

a Galatea y, junto con ella, la perfecta armonía que dominaba hasta ahora aquellos lugares). Es que la ‘puesta en abismo,’ por genial aprovechamiento del autor, no solo funciona como recurso formal o como mero dispositivo estructural; es un núcleo de significado, rotundo y portentoso.

Obras citadas:

- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1975.
- Aristóteles. *Retórica*, ed. Alberto Bernabé, Madrid: Alianza Editorial, Clásicos de Grecia y de Roma, 2002 [1998].
- Bacon, Francis. “De la envidia.” *Ensayos de moral y de política*. Traducidos por A. Roca Ruedas. Madrid: Imprenta de Minuesa, 1870. 57-67.
- Bandera, Cesáreo. *Mímesis conflictiva*. Madrid: Gredos, 1975.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. “La variedad de relatos en La Galatea.” *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013. 43-62
- Bognolo, Anna. “Voci, sguardi e trame ne La Galatea.” *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, ed. J.M. Martín Morán, Padua: Unipress, 2002. 187-218.
- Cervantes, Miguel de. *La Galatea*, eds. J. Montero, F. J. Escobar Borrego y F. Gherardi, Madrid: Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, número 42, 2014.
- Combet, Louis. *Cervantès ou les incertitudes du désir*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- Cull, John. “Cervantes y el engaño de las apariencias.” *Anales cervantinos*, XIX (1981): 69-92.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. London: University of California Press, 1984.
- Gherardi, Flavia. “I gemelli nel teatro aureo spagnolo: modelli, funzioni e circolarità del motivo.” *Rivista di Letteratura teatrale*, 1 (2008): 21-43.
- . “Miguel de Cervantes y La Galatea,” *Estudios y Anexos a Miguel de Cervantes, La Galatea*, eds. J. Montero Delgado, F. J. Escobar Borrego y F. Gherardi, Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, número 42, 2014. 438-537.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- . *Géométries du désir*, Paris: Éditions de l’Herne, 2011.
- González Rovira, Javier. “Poética y retórica del relato interpolado,” *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), eds. M.C. García de Enterría y A. Cordon Mesa, vol. 1, 1998: 741-750.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, “Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros. 1. El escritorio,” *Hispania*, LXV (2005): 813-846.
- , *La “Epístola a Mateo Vázquez”: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- . “El cardenal Espinosa y Mateo Vázquez de Leca: su influencia en la actividad teatral.” *Admiración del mundo Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas de Miguel de Cervantes*, ed. A. J.Sáez. Biblioteca de *Rassegna Iberistica* 24 (2021): 123-184.
- Marín Cepeda, Patricia. *Cervantes y La Corte de Felipe II - Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid: Polifemo, 2015.
- Montemayor, Jorge. *La Diana*, ed. J. Montero, Barcelona: Crítica, 1996.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. “La Galatea,” *una novela de novelas*. Valencia: PUV, 2021.
- Ovidio. *Metamorfosis*, ed. J.C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca Madrid: Gredos. Nueva Biblioteca Clásica, 2016.

- Pérez, Alonso. *Los Ocho libros de la Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor compuestos por Alonso Pérez, médico salmantino*, ed. F. Gherardi, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, colección Textos Recuperados, XXXV, 2018.
- Plutarco. *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, VII, ed. R.M. Aguilar, Madrid: Gredos, 1995: 161-197 (*De fraterno amore*).
- Sabor de Cortázar, Celina. "Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*." *Filología*, XV (1971): 227-239.
- Shinjiro, Ando. "El alma humana en Juan Luis Vives." *Hispánica*, 4 (1997): 139-156.
- Vives, Juan Luis. *El alma y la vida, con introducción, traducción y notas de Ismael Roca Meliá*, Valencia: Ajuntament de València ("Colección J. L. Vives," 1 A), 1992.