

***Ut musica poesis* o música de soledades en *La Galatea* (con
notas cervantinas sobre etología humana)**

Francisco J. Escobar

Universidad de Sevilla

*Con esta envidia que digo,
y lo que paso en silencio,
a mis soledades voy,
de mis soledades vengo.*

Lope de Vega, *La Dorotea*

Desde la publicación de la conocida monografía *Poesie der Einsamkeit in Spanien* (1941) de Karl Vossler, la crítica ha prestado especial atención al motivo literario de la soledad en la poesía española áurea⁵¹. Así, para la pervivencia de este subtema en nuestras letras, se ha venido trazando un amplio puente desde la época de los trovadores y la poesía cortesana, Ausias March y Petrarca hasta llegar, andando el tiempo, a la aportación de Fernando de Herrera y la escuela poética sevillana bajo la influencia estoica de Horacio⁵². La vigencia y reelaboración del motivo habrá de culminar, asimismo, con otros señeros autores áureos como San Juan de la Cruz, con su *Cántico espiritual*, en la vertiente mística, Pedro Espinosa, con sendas *Soledades* o *Epístolas*, que presentan puntos de encuentro respecto a la poesía antequerano-granadina, las *Soledades* de Góngora e incluso, en paralelo a la progresiva expansión de la estética culterana, el ciclo de romances de soledades y desengaños por Lope de Vega en *La Dorotea* (1632). Además, en esta transición estética y cambio de paradigmas de Herrera a Góngora, Begoña López Bueno ha propuesto, por su parte, el binomio conceptual “soledad moral”, por la influencia horaciana y senequista en los escritores sevillanos del XVII, *versus* “soledad sonora”, esta última como una de las principales señas de identidad estética de la *nueva poesía* de Góngora en sus *Soledades*, basada en la sonoridad musical⁵³. De hecho, estas cualidades sonoras, y disonantes al tiempo, del *nuevo* canon literario habían sido ya anunciadas con anterioridad por Espinosa y otros ingenios de la poesía antequerano-granadina en los primeros compases del siglo XVII.

Lo cierto es que, en lo que atañe a la tradición pastoril, Vossler constataba en este campo estético la presencia de la soledad como un motivo literario significativo, si bien sólo se había limitado a apuntar la cuestión a propósito de *La Diana* de Montemayor y la *Diana enamorada* de Gil Polo, entre otros libros impresos⁵⁴. En cambio, una obra fundamental para comprender la evolución y desarrollo de dicho subtema, esto es *La Galatea* (1585) de Cervantes, había quedado oscurecida en dicha monografía, salvo por una mera referencia en el epígrafe “Motivos de soledad en el arte de la narración” a propósito de un diálogo entre el pastor Elicio y el caballero Darinto, en el libro IV, sobre el supuesto refinamiento letrado de los pastores⁵⁵. Por otra parte, Vossler no llega a mencionar tampoco *La Galatea* en el capítulo “Motivos de soledad en la poesía pastoril”⁵⁶.

Pues bien, como trataremos de demostrar en las siguientes páginas, no sólo resulta necesaria la inclusión de *La Galatea* en la amplia nómina de obras sobre la soledad que brinda esta clásica monografía sino que dicho *leitmotiv* constituye un eje articulador y concertante de los distintos episodios de la historia, teniendo como telón de fondo una música, o más bien *ut musica poesis*, practicada en el silencio de la naturaleza⁵⁷. Incluso esta perspectiva de análisis, sustentada sobre un enfoque de comparatismo literario y sus lábiles fronteras respecto al discurso musical, viene a arrojar luz para la comprensión de otros pasajes posteriores de Cervantes en los que, con *notas* de etología humana, la concepción arcades no se explica sin el hecho mélico, como sucede con la canción “desesperada” de Grisóstomo en *El Quijote* (I, 14)⁵⁸.

En el caso concreto de *La Galatea*, a lo largo de los sucesivos episodios que va tejiendo Cervantes para el desarrollo de su poética musical, este se vale del concepto *soledad*, teniendo en cuenta su étimo *solitas*, no sólo como melancólica “soledad” y “aislamiento” de sus personajes sino también como “paraje solitario” y “retiro” a modo de *secessus* o *secessio* de aliento estoico, de ahí que cobren especial importancia, en su música de soledades, las nociones espaciales de ermita y aldea. Además, puesto que el vocablo *soledad* había sido empleado por Sannazaro en su *Arcadia*⁵⁹, se constata un puente modulador, en lo que atañe al género pastoril, entre la presencia de los tecnicismos *retiro* y *ocio* vinculados a la soledad de Sincero y su recepción, de manera inicial, en *La Galatea* y, años después, en *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega como preludeo de la nueva poética. Sobre este último punto, Espinosa y Góngora en particular, en sus respectivos encomios nobiliarios, construyeron para el XI conde de Niebla un retrato de noble dedicado al *ocio*, con una especial predilección por el retiro y la soledad arcades⁶⁰, sin olvidar tampoco otros testimonios suyos de interés, aunque con

diferente intencionalidad estético-moral, en los que sale a relucir el término *soledad*, como en los conocidos tercetos “Mal haya el que en señores idolatra” del ingenio cordobés.

Ahora bien, como un matiz añadido respecto a esta granada tradición literaria, Cervantes concede una especial relevancia al silencio en *La Galatea*, es decir como una música silente, hasta el punto de que se sirve conceptualmente de la correspondencia simbólica “música callada-soledad sonora”. De hecho, esta categoría estética, de aliento filosófico, se llega a materializar en la soledad espiritual experimentada tanto por pastores como por caballeros cortesanos en armonía con la sosegada soledad de la naturaleza⁶¹. Incluso alguna de las obras referidas por Cervantes en el *Canto de Calíope*, como la *Philosophía de las armas* (1582) del comendador sevillano Jerónimo de Carranza, resulta también susceptible de englobarse, por las composiciones poéticas que brinda, en este catálogo de cantos de soledades, que anuncia, por otra parte, la transición hacia un concepto y sensibilidad estética diferentes como antesala a las soledades sonoras de Espinosa y Góngora en el entorno ducal de Medina Sidonia⁶². Pero veamos, en primer lugar, cómo se hace patente y concretiza esta música de soledades en *La Galatea*, en la que, con pátina de etología humana, habrán de confluír, en orden y concierto, espiritualidad y parodia irónica.

Música callada, soledad sonora: *Ut musica poesis* en *La Galatea* como revisión etológica humana de la tradición literaria pastoril

Dichosa soledad, mudo silencio.

Príncipe de Esquilache

Una de las principales aportaciones de Cervantes en *La Galatea* reside en la revisión y reescritura mediante palingénesis de la tradición literaria pastoril, ocupando, en dicha labor, un lugar destacado la presencia de la música en un estado de soledad en la naturaleza por parte de los personajes. Se produce, en este sentido, una armonización de canto y silencio en la soledad anímica o espiritual que responde a la recreación del lema *psalle et sile* (“canta y guarda silencio”)⁶³. Esta máxima lapidaria, en particular, aparecía inscrita como una cartela exhortativa para los peregrinos y fieles en la verja del coro de la Catedral de Toledo, cuya forja se inició en 1541 por el maestro Domingo de Céspedes y su yerno Hernando Bravo hasta concluir hacia 1547. Se trataba, en efecto, de una invitación a la escucha atenta o acuidad melismática de la música sacra en una actitud de recogimiento

silencioso, es decir atendiendo, por tanto, al cultivo y enriquecimiento anímico mediante el cántico espiritual y la oración. De hecho, en este solemne ritual para iniciados, se instaba tan sólo a los fieles a dicha actividad meditativa, según refleja otra inscripción en el enrejado del coro en la que se indicaba: “*procul esto prophani*” (“Alejaos, profanos”). Como puede comprobarse, esta religiosa petición, entre el canto sacro y la oración, desprendía, además, cierto aroma moral horaciano por sus construcciones léxicas *procul esto* y *prophani*, si recordamos la oda III, 1 (“*Odi profanum vulgus et arceo*”) y el conocido arranque del épodo II (“*Beatus ille qui procul negotiis*”)⁶⁴.

Pues bien, este ideal filosófico-espiritual *psalle et sile* sirvió de inspiración para otros egregios ingenios áureos, entre ellos Calderón de la Barca en su *Exhortación panegírica al silencio. Motivada de su apóstrophe Psalle et sile*, editada en Madrid, sin pie de imprenta, en 1662⁶⁵. Al parecer, tal exhortación no tuvo demasiado éxito entre los fieles de la Catedral toledana, lo que propició, como una resuelta réplica, que el arzobispo de dicha ciudad, D. Baltasar de Moscoso y Sandoval, llevase a cabo otra propuesta alternativa gracias a un poema híbrido, en latín y castellano, con el objeto de facilitárselo a los fieles en el interior del templo para su adoctrinamiento espiritual⁶⁶. Del mismo modo, al igual que estos textos de Calderón y Moscoso, no menos interés presentaría, andando el tiempo, el compendio de 1689 *Psalle et sile: Canto y silencio en los choros de las santas iglesias catedrales y colegiadas*, realizado en el seno de la Diócesis de Salamanca por el Obispo Martín de Ascargorta⁶⁷. Pero pasemos al caso cervantino.

Cervantes, con su música de soledades en *La Galatea*, venía a augurar el desarrollo que esta divisa conceptual tendría años después en nuestras letras áureas. Tanto es así que debió tomarla en consideración, no sólo por las especiales connotaciones que despertaba Toledo en nuestro escritor, hasta el punto de ser un enclave esencial en *La Galatea* y en otras obras suyas a modo de topotesia⁶⁸, sino porque sus personajes, sobre todo uno de ellos, Silerio, se atienen a este precepto filosófico consistente en emitir música como desahogo terapéutico o meloterapia para su desengaño, con tonos humanos más que divinos, en un estado de silencio espiritual. Desde esta lectura interpretativa, Silerio, cuya historia articula desde el libro II hasta el V, aunque con algunas interrupciones narrativas de por medio, responde a un nombre *parlante* procedente de *sileo*, en latín, que alude a la actitud de guardar silencio⁶⁹, es decir la advertencia recogida en la divisa catedralicia toledana.

Además, en esta reja, en concreto en el centro de la crestería, se encontraba el escudo del cardenal y arzobispo de Toledo, Siliceo o Silíceo,

dentro de un óvalo. Se trataba, para ser exactos, de Juan Martínez Guijarro, reconocido melómano, quien latinizó su segundo apellido haciéndose llamar *Siliceo*, procedente de *silicēus* (“de piedra, síliceo”) y este, a su vez, de *sillex* (“guijarro, sílice”)⁷⁰. Por tanto, si nos atenemos a esta clave interpretativa, cobrarían sentido no sólo el significado metafórico de *Siliceo* (“el de piedra”, es decir “duro, insensible”) e incluso su parecido con el vocablo *cilicio* (“vestidura áspera del penitente”) en la personalidad del arzobispo, sino también la similitud fónica entre *sileo*, *Siliceo* y *Silerio*, repitiéndose en los tres casos el verbo *sileo*, en alusión al silencio solicitado a los fieles por el cardenal al escuchar la música sacra y en actitud de meditada oración como medicina del alma.

Incluso gracias a esta clave simbólica de lectura, podremos desentrañar, en el plano textual, ciertos guiños cervantinos en *La Galatea*, como el contenido en uno de los cantos del seráfico Silerio, en concreto en el libro II, cuando en una octava el protagonista se refiere a su “Silencio eterno” (v. 25), su fe parangonada a una “roca” (“mi limpia fe: más firme y contrastada / que roca en medio de la mar airada”, vv. 31-32) y su “piadoso oficio” (v. 34), circunscrito, claro está, al cultivo de la espiritualidad silente *ad maiorem Dei gloriam*⁷¹. Además, Cervantes habrá de presentar al penitente Silerio, en el mismo libro, entonando su canto monódico en el silencio de su soledad y sentado precisamente en una dura “piedra”⁷².

De otro lado, a propósito de los vínculos conceptuales entre Silerio y la ciudad del Tajo, en una de las estampas de este personaje como arpista penitente recogido en la soledad de su ermita, recreada en el libro III, Cervantes habrá de evocar los alrededores de Toledo como el lugar elegido para tal efecto⁷³. Al tiempo, en este libro con continuidad en el siguiente⁷⁴, como deuda respecto a la tradición literaria de Garcilaso de la Vega, el escritor alcalaíno se detiene, a su vez, a ponderar el mélico son de los pastores Silveria, Mireno y otros en una aldea a las riberas del Tajo. Resultaban, en este sentido, “famosos y conocidos” por sus “disputas y competencias” contrapuntísticas con motivo de sus cantos de soledades, arropados en el silencio de la naturaleza⁷⁵. Asimismo, esta reiterada presencia de Toledo en los episodios de los pastores y especialmente en el de Silerio se ve intensificada puesto que Timbrio, en la narración retrospectiva de su historia, esto es en el libro V, indica que, gracias a que fueron a dicha ciudad a conversar con los “parientes de Nísida”, pudo reencontrarse con su amigo metido a ermitaño⁷⁶. Del mismo modo, en el libro VI, Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, o sea los personajes implicados en esta historia, manifiestan a los pastores que “se pensaban partir a la ciudad de Toledo, donde había de ser el

fin de su viaje”⁷⁷.

Por tanto, Toledo resulta ser, en consecuencia, la ciudad escogida por Cervantes para el reencuentro de estos romeros peregrinos, adquiriendo especial relevancia por añadidura la ermita del doliente y atribulado Silerio como *locus eremus*. De hecho, allí se podrán acoger a sagrado, atendiendo Cervantes, por ende, a la concepción de un lugar espiritual para el cultivo de la soledad silente a partir de la noción semántica de *templo* como “corte sagrado” realizado por Dios⁷⁸. Este pensamiento espiritual quedará enfatizado todavía más si se tiene en cuenta la equiparación en la época entre Toledo y Jerusalén, que implicaba al tiempo la convivencia mestiza de cristianos viejos, judíos y moriscos, de la que se hace eco Cervantes en su literatura⁷⁹. No obstante, su imaginaria Toledo sacra en *La Galatea* vendría a preludiar la representación figurada y figurativa de esta ciudad y sus alrededores, como el Toboso, y, de manera concreta, de su Catedral en su obra ulterior, como demuestra el pasaje de *El Quijote* (I, 9), en el que el autor, sirviéndose de visibles dosis de verosimilitud, transmite al lector que su historia se ceñía a unos supuestos cartapacios del Alcaná (en hebreo “feria, mercado”) toledano traducido por un morisco. Como se recordará, con el objeto de desentrañar su críptico contenido, Cervantes dice que se “apartó” con dicho morisco “por el claustro de la iglesia mayor [es decir, la Catedral de Toledo], y roguéle [continúa diciendo el autor] me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de Don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese”⁸⁰.

Ahora bien, pese a este espiritual canto de soledad en tierras sacras toledanas como *leitmotiv* de *La Galatea*, Cervantes, en cambio, no habrá de insistir demasiado en la amargura anímica del desengañado Silerio ni tampoco en la de los quejumbrosos pastores hasta llevarla a una situación límite o trágica, sino que propone más bien para ellos un estado transitorio emocional, a modo de disfraz o “hábito” coyuntural, que tendrá, como consecuencia, un guiño paródico en algunos casos y en cierta medida hasta un polifónico desenlace feliz teñido de meloterapia. Estamos, por tanto, ante una palinodia o *retractatio* de una idealizada tópica literaria planteada con un toque sutil de ironía por Cervantes con el propósito de aportar un concepto estético renovado (y humanizado) para este género pastoril entre la música sonora y el silencio, o lo que es lo mismo, a partir de la dualidad *psalle et sile*.

Por este anhelo de renovación literaria, *La Galatea* ofrece, en dicho sendero compositivo, la revisión crítica de algunos de los principales motivos que caracterizaban la tradición pastoril, especialmente el de la soledad musical, aquí concebida como música silente a lo divino, aunque también

acuse en paralelo un proceso de moralización paródica. No obstante, Cervantes, pese a abordar con amable, irónico y deleitable tratamiento literario la figura del músico pero también fingido ermitaño en soledad, no renuncia en ningún momento al útil y ejemplar mensaje moral de cuño estoico. Así, desde esta doble perspectiva conceptual, entre el *prodesse* y el *delectare* de la *Epistula ad Pisones*, tiene lugar la neutralización de la dicotomía “soledad moral” *versus* “soledad sonora”. Tal proceder obedece a que Cervantes, en su música de soledades, se sirve de la influencia estoica horaciana, al tiempo que concede una especial importancia a la sonoridad y al silencio mismo sobre la palabra poética, a modo de melogenia, como anuncio del nuevo lenguaje estético de comienzos de siglo.

De otro lado, esta consciente revisión de la tradición literaria por parte de nuestro autor desde la etología humana permite comprender, por lo demás, su voluntad de reelaborar la tópica del lugar ameno como un espacio arcade poco creíble y excesivamente idealizado en la tradición pastoril. En este contexto se justifica, no obstante, su propuesta de contra-Arcadia o *locus eremus*, en la que los pastores se representan con sentimientos y emociones claramente cercanos a la realidad cotidiana del lector, incluyendo la posibilidad de retirarse del mundanal ruido, a modo de conversión, aunque a veces sea falaz, por un desengaño, aceptar la rivalidad de un duelo con armas (eso sí, sin tintes demasiado dramáticos o trágicos) u optar, en algún caso, como contrapunto, por el suicidio o autoinmolación como reflejo de las pasiones del alma. Por ello, en su intento de superar esta tópica un tanto desfasada y poco verosímil de la tradición precedente, al examinar el comportamiento humano, Cervantes ofrece también, en su música de soledades o de peculiar desengaño, su lectura del menosprecio de corte y alabanza de aldea, en la medida que no opone de un modo radical estas dos actitudes vitales, sino que trata de buscar analogías y concomitancias entre estos polos antitéticos, ya sea con efectos beneficiosos o perjudiciales para los pastores y caballeros cortesanos de *La Galatea*. Así lo plantearán sin ambages estos personajes cuando reflexionen, en sus respectivos careos dialécticos y contrapuntísticos, sobre las ventajas e inconvenientes de la vida pastoril, presidida por la contra-Arcadia referida, frente a la cortesana, lo que permitirá al lector tomar una postura crítica, alejado ya de un mero tópico, ante el debate planteado por Cervantes.

Por tanto, como hemos venido exponiendo hasta el momento, la razón primordial para la propuesta literaria de esta “soledad moral” y al tiempo “sonora” e incluso espiritual e irónica en *La Galatea* se concretiza, en definitiva, en un jalón más para el paulatino establecimiento de la poética de

la soledad con diferentes tonos humanos y divinos, modalidades híbridas y variedad de registros, entre burlas y veras y algo de aliento jocoserio, que abriría ya el camino hacia el programa ético y estético de las *Soledades* de Góngora. Para ello, Cervantes habría de partir no sólo de una actitud de desengaño, aunque con algún apunte humorístico al tiempo, sino también como superación del subtema anquilosado del peregrino de amor, identificable con anterioridad en su admirado modelo Herrera⁸¹.

No resulta casual tampoco, sobre este particular, que el horacianismo que rezuman buena parte de los versos cantados por los pastores de *La Galatea* denote visibles puntos de encuentro con la epístola moral de Cervantes a Mateo Vázquez de Leca, secretario y consejero de Felipe II. De hecho, estas analogías conceptuales, fruto en realidad de un ideario doctrinal y cronología similares, están en sintonía con otros testimonios literarios de la época circunscritos a la moralización crítica e irónica de la vida palaciega, en un nuevo examen del comportamiento humano, como programa ético formulado por Vázquez de Leca⁸². Así se comprueba en la soledad moralizada de aliento estoico de Jerónimo de Carranza en su *Philosophía de las armas*⁸³, que influyó en *La Galatea*, sin renunciar al tiempo a una considerable dosis paródica, o posteriormente la *Philosophía cortesana moralizada* (1587) del segoviano Alonso de Barros, a la que Cervantes dedicó el soneto laudatorio “Cual vemos del rosado y rico oriente”. En cualquier caso, estas obras, entre las que se incluye *La Galatea*, ponen de manifiesto, en su armónico conjunto etológico, una meditada revisión del *leitmotiv* de la soledad como poética del retiro y del desengaño, o lo que es lo mismo: el inicio prístino o primeros pasos del camino hacia el “poeta Soledad”⁸⁴ en la transición de Herrera, amigo personal de Carranza por cierto, a Góngora, con el que el capitán sevillano pudo coincidir en el entorno ducal de Medina Sidonia⁸⁵.

En definitiva, con el propósito de concluir este rondó para una música de soledades en *La Galatea*, más allá de la “soledad moral” horaciana y de la “soledad sonora”, o por decirlo en otros términos, entre los variados matices del canto y del silencio en todas sus formalizaciones posibles incluyendo el *scherzo*, concluyamos destacando especialmente a este respecto la función del canto/cuento de Silerio, que, como hemos visto, incluye su propia música monódica y en la que pueden detectarse por añadidura guiños paródicos, a modo de pátina lúdica, conforme a la poética de la graciosidad o de la sal. Sin embargo, también episodios paralelos e incluso polifónicos como los de Mireno y Lauso, por mencionar otros ejemplos representativos de esta *ut musica poesis*, están vinculados, en calidad de temas intermedios o couplets, a dicha historia matriz gracias a la consideración por parte de Cervantes de su

música de soledades como un tema principal o *leitmotiv* vertebrador y de visible textura homofónica⁸⁶.

En otras palabras, Cervantes viene a articular, en estas historias homofónicas de supuestos desengaños y soledades, un discurso dual con visos de etología dado que, a su entender, la ficción constituye un verdadero observatorio del teatro de la vida o atalaya crítica, aunque diferente a la de Mateo Alemán, de la *comedia humana* y de sus caracteres conductuales, revestida además de avisos para navegantes. Así, de un lado, llega a plasmar su visión moral y espiritual acorde a un valor ejemplar estoico-cristiano pero, de otro, los personajes, con identidad mudable e inconstante, confiesan que se valen de un disfraz o “hábito” que en verdad no les corresponde – es el caso paradigmático de Silerio –, en cierta medida como el pícaro metido a ermitaño, a la manera del rufián dichoso, o el maestro de esgrima Campuzano en el controvertido soneto atribuido a nuestro autor, que abordaremos en otra ocasión. Por ahora baste decir que esta ruptura o disonante desajuste del decoro por parte de Cervantes, entre el *contrafactum* a lo divino y el paródico-burlesco, sugiere, en fin, al lector una mirada creativa y desenfadada de la poética del desengaño en *La Galatea*. Buscaba, en efecto, nuestro escritor, entre las contradicciones del ser humano, otra música de soledades.

⁴⁶ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 1077.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 1282.

⁴⁸ “El erotismo en Don Quijote”, *Nueva revista de filología hispánica*, tomo xxvi, México D. F., Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de México, 1977, pp. 468-479.

⁴⁹ Agustín Redondo, *op. cit.*

⁵⁰ José Montero Reguera, “Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*”, *Anales cervantinos*, vol. xxxii, 1994, pp. 97-116; “Amor y erotismo: Nuevas perspectivas”, in *El Quijote durante cuatro siglos: Lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 144-152.

⁵¹ Citaremos la obra por la traducción de J. M. Sacristán: Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 2000.

⁵² Baste recordar, entre otros textos, la *Carta para arias montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* de Francisco de Aldana o la *Epístola Moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada.

⁵³ *La poética cultista de Herrera a Góngora*, 2.^a ed., Sevilla, Alfar, 2000, pp. 26-29.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 87-94.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 87-94.

⁵⁷ El presente trabajo constituye un adelanto de un estudio más desarrollado sobre las relaciones entre literatura y música en *La Galatea*. Para las citas de esta obra: Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Juan Montero (ed.), en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid/Barcelona, Real Academia Española/Galaxia Gutenberg, 2014; véase también: J. Montero, “*La Galatea*: Hacia Cervantes”, *Revista de Occidente*, n.º 427, 2016, pp. 106-120. Por otra parte, en consonancia con este cervantismo musical, para el caso concreto de *La Galatea*: Joan Cammarata, Bruno Damiani, “Music in *La Galatea* and the visual arts”, *Crítica hispánica*, vol. xii, n.ºs 1-2, 1990, pp. 15-25; y Pilar Berrio,

“Música en *La Galatea*: de nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina”, in *Actas del II congreso internacional de la asociación de cervantistas*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 231-242.

⁵⁸ De la que se ha ocupado en clave musical Juan J. Pastor en el cap. VII de *Cervantes: Música y poesía*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, pp. 253-346.

⁵⁹ Dice Sincero en la prosa VII: “Maximamente ricordandomi in questa fervida adolescencia de’ piaceri de la deliciosa patria *tra queste solitudini* di Arcadia” (*La Arcadia*, Francesco Erspamer (ed.), Milán, Mursia, 1990, p. 121).

⁶⁰ Véase: Francisco J. Escobar, “¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?: Sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)”, *e-Spania*, vol. 23 2016, pp. 1-25.

⁶¹ Baste recordar los matices trascendentes que atesoraba la dualidad “música callada, soledad sonora” en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (A, 13-14, 25-26) como un lugar paralelo respecto a los tonos espirituales que adquiere la música de soledades en *La Galatea*. Coinciden, en efecto, ambos textos por imágenes como “sosiego y silencio de la noche”, “una armonía de música subidísima” (es decir, “música callada”), “soledad muy sonora” y “sonido espiritual”. El texto del carmelita resulta esclarecedor: “En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha y en aquella noticia de la luz divina echa de ver el alma una admirable conveniencia [...] de suerte que le parece una armonía de música subidísima que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música “callada” porque, como avemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de bozes; y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio [...].

[...] aunque aquella música es callada quanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque, estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sonido espiritual sonorísimamente [...]. Lo qual es como música, porque así como cada uno [de los bienaventurados] posee diferentemente sus dones, así cada uno canta en alabanza diferentemente, todos en una concordancia de amor, bien así como música.”

Véase para estas fronteras entre la retórica visual y musical de San Juan y también de Santa Teresa, tan valorada por Cervantes: Francisco J. Escobar, “*Por vista de ojos o como de dibujo a la verdad: A la Zaga de la huella* de Santa Teresa en *Obras espirituales* de San Juan de la Cruz (1703)”, in *Cinco siglos de Teresa: La proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*, Esther Borrego, José M. Losada (eds.), Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2016, pp. 189-207. Para el caso cervantino: Aurora Egido, “El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*”, *Anthropos*, xcvi-xcvii, 1989, pp. 85-89; recogido y ampliado en *Cervantes y las puertas del sueño: Estudios sobre “La Galatea”, “El Quijote” y “El Persiles”*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, 19-32; y Juan José Pastor Comín, ““Música callada”: La resonancia del hecho musical en la obra cervantina”, in Anthony J. Close, Sandra María Fernández Valez (coords.), *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la asociación internacional de hispanistas del siglo de oro*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 495-501.

⁶² Cuestión sobre la que volveremos más adelante. En cuanto a la caracterización genérica e

instrumental del tratado de Carranza con Cervantes al fondo, véase: Stefano de Merich, “La presencia del *Libro de la filosofía de las armas* de Carranza en el *Quijote* de 1615”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes society of America*, vol. xxvii, n.º 2, 2007, pp. 155-180.

⁶³ Entre otras acepciones y matices semánticos de *psallo* en latín, destacan la de ‘tocar un instrumento musical’ y, con un cariz cristiano, ‘cantar salmos’; de este verbo procede, no obstante, *salmus*. Por ello, el personaje cervantino de Silerio se habrá de acompañar con el arpa en el silencio de la ermita, en una lejana evocación de los salmos de David.

⁶⁴ Para esta obra artística, véase: Fernando de Olaguer-Feliú, *Las rejas de la catedral de Toledo*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1980, pp. 187-196.

⁶⁵ La composición de Calderón puede leerse en *Psalle et sile: Poema de Pedro Calderón de la Barca*, reproducción facsímil de Leopoldo Trenor, Valencia, Castalia, 1945; véase también: Víctor García de la Concha, “Psalle et sile (Canta y calla)”, in *Al aire de su vuelo: Estudios sobre Santa Teresa, fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Calderón de la Barca*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 325-412 (incluye una edición del poema en pp. 395-412).

⁶⁶ Dice así:

Qui intras chorum, fac in eo
angeli officium ibi:
Psalle Deo, sile tibi;
sile mundo, psalle Deo.
Iusto Dei juicio,
sine verbo moritur
qui in divino officio
negligenter loquitur.
[Entra en el coro y haz dos
oficios de ángel allí:
calla al mundo, calla a ti;
habla solamente a Dios.
Por justo y sereno juicio
de Dios, sin hablar fenece
quien al rezar enmudece
tíbio en el divino oficio.]

Véase al respecto: Juan F. Villar, “Pragmática y poesía en un texto de Calderón de la Barca”, *Letras de Deusto*, vol. xi, n.º 22, 1981, pp. 145-183, p. 183.

⁶⁷ Hemos consultado tres ejemplares de la obra procedentes de los fondos antiguos de las Universidades de Sevilla –A 109/054(12), A 109/076(26)– y de Granada (A12).

⁶⁸ Así, el libro I se abre ya con el canto de Elicio “en las riberas de Tajo”, como también cabe destacar otros pasajes significativos que ligán la vida retirada del ermitaño y la música de soledades pastoriles a Toledo.

⁶⁹ En virtud de este simbolismo *parlante*, cobra sentido, pues, la construcción del personaje en calidad de ermitaño recogido en el silencio y soledad de su ermita, como también su espiritualidad fundamentada en el canto con arpa; es decir, la armonización de *psalle et sile*, a modo de oxímoron conceptual y *leitmotiv* de la obra.

⁷⁰ Maestro de Felipe II y antisemita, redactó el *Libro de aritmética práctica* (1513), la *Lógica brevis* (1524), un comento a Aristóteles y el *Ars arithmetica in theoreticem et praxim scissa ...* (1514, con reimpressiones hasta 1544). El filósofo y médico Gómez Pereira le dedicó *Antoniana Margarita*, publicada en 1554; véase: Alegra García, “El arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c. 1486-1557) y las artes a través de las fuentes literarias”, en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*, coord. de Carlos Rodríguez, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2014, pp. 211-232. Por otra parte, no deja de tener interés que el dedicatario de uno de los cantos de Silerio (“De príncipe que en el mundo”) en el libro II, con visibles resonancias espirituales, haya sido identificado por la crítica como Felipe II en su “república gobernada” por sus “obras del cielo”, “alma santa”, “cristiano nivel” y “cristiano pecho” (cf. Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, p. 324).

⁷¹ *Ibidem*, p. 134.

⁷² *Ibidem*, p. 111.

⁷³ Sin olvidar la importante tradición musical que por añadidura atesoraba Toledo, de la que Cervantes era consciente. De hecho, a partir del siglo VII la diócesis toledana fue singular a este respecto, en tanto que esta ciudad fue el centro fundamental en la difusión del canto mozárabe conservado por los cristianos durante la época de dominación árabe. Asimismo, cabe recordar a Alfonso X el Sabio y su aportación a la divulgación literario-musical en su conocido *corpus* de cantigas.

⁷⁴ En concreto, en las historias y cantos de Galatea, Erastro y otros pastores.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 170. Esta “competencia lastimera” musical entre los pastores, siendo testigo el “caudaloso” Tajo, es manifestada en su canto por Orompo (vv. 593-595) también en el libro III. Ya en el

iv, Teolinda continúa buscando “por todas las riberas de Tajo a su querido Artidoro, con intención de fenecer la vida en triste y amarga soledad”. Entre tanto, Elicio habrá de elogiar en su canto (v. 38) al “claro Tajo y su ribera” (*Ibidem*, pp. 194, 209 y 274).

⁷⁶ *Ibidem*, p. 304.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 430.

⁷⁸ *Templum* se trata, como se sabe, del correlato en latín del participio de pasado pasivo griego *témenos* del verbo *témnô* (cortar).

⁷⁹ Para la concepción de Toledo como una nueva Jerusalén: *Jerusalén y Toledo: Historia de dos ciudades*, Manuel Casado, Ruth Fine, Carlos Mata (eds.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2012.

⁸⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes (ed.), Francisco Rico (dir.), Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, pp. 108-109. Para el pasaje de *El Quijote* en cuestión: Ruth Fine, “Cervantes regresa a Toledo: algunas reflexiones sobre el capítulo I, 9 del *Quijote*, traducido por un morisco aljamiado”, in *Jerusalén y Toledo: Historia de dos ciudades, op. cit.*, pp. 59-74. Recuérdese, de otra parte, que en la Edad Media, este lugar propicio para el comercio se conocía como la judería menor de Toledo. En cualquier caso, no deja de resultar irónico el que Cervantes, supuestamente, en las lábiles fronteras entre la realidad y la ficción, se adentre con un morisco en el templo de la Catedral de Toledo, que había sido liderado por autoridades eclesiásticas como la de Siliceo, cuyo antisemitismo era bien conocido.

⁸¹ Al que Cervantes le dedicó, por cierto, el soneto, a modo de epicedio, “El que subió por sendas nunca usadas” con motivo de su fallecimiento. Por lo demás, desde otras perspectivas críticas se ha venido subrayando la influencia de *La Galatea* en las *Soledades* de Góngora; así: Mary Gaylor, “Reading the pastoral palimpsest *La Galatea* in Góngora’s, *Soledad primera*”, *Symposium: A quarterly journal in modern literatures*, vol. xxxvi, 1982, pp. 71-91.

⁸² Véase: Francisco J. Escobar, “Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: Posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años”, *E-Humanista*, vol. 35, 2017, pp. 16-78.

⁸³ Baste recordar su epístola “En triste soledad y desconsuelo”, que analizamos en un artículo en preparación sobre Carranza y su canto de soledades; véase también por nuestra parte: “Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)”, in *El Duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), Huelva, Servicio de Publicaciones, 2015, pp. 119-

142; y “Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l’académie sévillane dans *Philosophia de las armas*, de Jerónimo de Carranza”, in *La renaissance en europe dans sa diversité: III. Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*, Lioudmila Chvedova, Michel Deshaies, Stanislaw Fiszer, Marie-Sol Ortola (eds.), Nancy, Université de Lorraine, pp. 289-303.

⁸⁴ Con este sobrenombre denominó a Góngora un coetáneo suyo en la redondilla satírica *Al romance de Piramo y Tisbe*, de don Luis de Góngora, en *Poesías varias de grandes ingenios: Recogidas por Josef Alfay (Zaragoza, 1654)*, José M. Blecua (ed.), Zaragoza, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Institución Fernando el Católico, 1946, p. 72; léase a este respecto: Begoña López Bueno (ed.), “Justificación liminar”, in *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 9-13.

⁸⁵ Sin olvidar tampoco que Cervantes conoció al VII duque de Medina Sidonia, dado que este estaba al frente de la Armada Invencible. Baste recordar las dos canciones del escritor a dicha Armada, con alusiones al duque, y su parodia por la entrada del noble en Cádiz en julio de 1596 (*Poesías completas II*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1973, pp. 359-364, 364-369, 375-376).

⁸⁶ Cuestiones todas ellas que desarrollamos en el estudio en preparación.

⁸⁷ Es precisamente el código arquitectónico del decorado el que se utilizaba en los aparatos “efímeros” de los transatlánticos, sobre todo en los ambientes de primera clase. Como verdaderas ciudades navegantes, en cierto sentido volúmenes trastocados al cuadrado, las suntuosas galerías de las embarcaciones como el Volendam del primer viaje a Estados Unidos de Mann eran dobles oceánicos de los *passages* benjaminianos. Se pueden ver algunas imágenes en la ed. portuguesa de *Meerfahrt mit Dom Quixote* [1934], *Viagem marítima com Dom Quixote*, Lumir Nahodil (trad.), Alfragide, Publicações D. Quixote, 2008, que utilizo para citar el texto.

⁸⁸ Thomas Mann, *Viagem marítima com Dom Quixote*, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁹ Me refiero a la perspectiva de George Orwell y a la colección de ensayos sobre el desastre europeo, en el cual – entre otras cosas – ya en 1940 Orwell ve muy claro el papel jugado por la Guerra Civil española: cf. *Inside the whale*, in George Orwell, *Nel ventre della balena*, Silvio Perrella (ed.), Milán, Bompiani, 2012, pp. 153-195.

⁹⁰ Cf. Sigmund Freud, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Turín, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 11-14.

⁹¹ *Ibidem*, p. 315; trad. mía.