



## e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques  
médiévales et modernes

29 | février 2018

**Stratégies argumentatives dans le dialogue espagnol  
/ Góngora et les humanités numériques / La España  
de Carlos II**

---

# Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)

Francisco J. Escobar

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/27417>

DOI: 10.4000/e-spania.27417

ISBN: 979-10-96849-06-2

ISSN: 1951-6169

### Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris  
Sorbonne

### Referencia electrónica

Francisco J. Escobar, « Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final) », *e-Spania* [En línea], 29 | février 2018, Publicado el 01 febrero 2018, consultado el 19 febrero 2018. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/27417> ; DOI : 10.4000/e-spania.27417

---

Este documento fue generado automáticamente el 19 febrero 2018.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)

Francisco J. Escobar

---

A Manolo Sanlúcar, por su magisterio, experiencias estéticas compartidas y amistad.

-Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.

(Cervantes, *Don Quijote*, II, 34)

*Canta y calla*, otra vez leo  
y, otra vez suspensa, el alma  
duda cómo se reduzca  
a un precepto *canta y calla*;  
[...] ¿cómo, compuesto de dos  
proposiciones contrarias,  
sagrado precepto a un tiempo  
cantar y callar me manda?

(Calderón de la Barca, *Psalle et sile*, 10-12; 21-24)

- 1 Uno de los temas principales que vertebran *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes viene dado por el tratamiento literario de la música, que habrá de adquirir su máximo desarrollo en el personaje del caballero jerezano Silerio<sup>1</sup>. Su historia, comprendida entre el libro II y el VI de la obra, aunque con suspensiones narrativas de por medio, entra en diálogo con otras peripecias y aventuras a lo largo de la trama a propósito de desengaños amorosos de pastores y cortesanos. En este armazón polifónico, Silerio desarrolla, por su parte, una intensa actividad como truhán o bufón tocando su guitarra con la intención de divertir y entretener a su inalcanzable amada Nísida<sup>2</sup>, de la que estaba enamorado su mejor amigo y caballero como él: Timbrio. Por ello, Silerio habrá de experimentar, para

no traicionar así a su fraternal compañero, un creciente estado de sufrimiento por la imposibilidad de amar a Nísida. Este dolor, si bien de manera gradual, se agravará cada vez más puesto que Silerio le habrá de prestar sus servicios musicales a Nísida con la voluntad, al tiempo, de ayudar a Timbrio en sus propósitos amorosos.

- 2 Asimismo, en esta situación de encrucijada sentimental, nuestro generoso protagonista, en los momentos en los que podía descansar de su oficio como guitarrista truhán, encontrará solaz y respiro en la música elegíaca y terapéutica de su laúd, a modo de *soledad sonora*. En este sentido, cabe puntualizar que, durante su labor como tañedor, Silerio había adoptado el sobrenombre de Astor, mientras que padecía en silencio su amor por Nísida. A este respecto, la crítica no ha venido prestando demasiada atención al nombre de Astor, mencionado en el libro II en su diálogo con Nísida<sup>3</sup>, correspondiendo a Astor, “Duque de Duraço”, un personaje secundario de *Palmerín de Oliva* (1511) de Francisco Vázquez, obra censurada por cierto en el famoso escrutinio de libros de *El Quijote* (I, 6)<sup>4</sup>. Pues bien, este apunte vendría a explicar, en dicha polionomiasia cervantina y progresivo cambio de identidades, esto es como una verdadera metamorfosis o mutabilidad identitaria, el retrato de Astor como “caballero” enamorado<sup>5</sup>, tratando de mediar por su amigo y pese a sobrellevar sus sentimientos hacia Nísida, a modo de “llaga” interna<sup>6</sup>. Por esta razón, Cervantes hace que la joven se refiera a Astor, en el plano metafórico, como un remedo de “caballero andante”, en su peculiar tratamiento estético de la milicia de amor<sup>7</sup>.
- 3 Por otra parte, en esta cordial relación dialogística entre Astor y Nísida, Cervantes establece un desarrollo conceptual e implícito a partir del silencio, es decir como un guiño al nombre *parlante* de Silerio<sup>8</sup>, con aires y tonos *humanos* procedentes de la prosa sentimental. Así, en tales camaraderías y confidencias amorosas, con música de fondo, Nísida le llega a transmitir a Astor que consideraba a Timbrio un amante “callado y temeroso” y que iba a encontrar de su parte “la muerte que él mismo se procura callando”, mientras que el enamorado mediador, quien lo estimaba como “valeroso y discreto”, era en realidad el que más sufría en secreto su dolencia anímica, pese a intervenir en este amable trato en calidad de *servus currens* o correveidile de aliento plautino<sup>9</sup>. De hecho, Astor, en sus intervenciones dialogísticas, proyecta en Timbrio su propia tribulación y pesar, reflejo en síntesis del *sustine et abstine* estoico, mediante la imagen de “el corazón del amante tan afligido que, sin aventurarse a decirla, se recoge y aprieta en su llaga, y espera, aunque no sabe de quién, el remedio de que se ve tan apartado”<sup>10</sup>. Por lo demás, la sonoridad fónica del nombre Astor recuerda, a modo de resonancia simbólica, el vocablo *pastor*, como preludio de la amistosa relación que este enamorado de Nísida, con pose híbrida entre frustrado caballero andante e ingenioso tañedor, llegará a mantener a efectos dialogísticos con los pastores de la obra, mudado, en fin, su fingido y risible hábito en el de un ermitaño retirado en la soledad de la naturaleza.
- 4 Ahora bien, en este proteico cambio identitario por parte de Silerio, Cervantes habrá de conceder una especial relevancia, en la parte final de su historia, a su conversión en ermitaño al son de una música silente como telón de fondo. No obstante, en dicho entorno o paisaje sonoro<sup>11</sup>, representado en las proximidades de las riberas del Tajo, este asceta aparecerá caracterizado como un músico solitario y penitente, tras haberse retirado a la sosegada y silenciosa soledad de su ermita, fruto de su desengaño amoroso y vital<sup>12</sup>. Silerio, por tanto, se debate entre la necesidad de exteriorizar su canto con un arpa como desahogo terapéutico y guardar silencio ante el impedimento de confesarle a Nísida sus sentimientos para no infligir daño a Timbrio<sup>13</sup>. Además, la actitud de Silerio,

sustentada sobre la acción y la contención, responde a un *leitmotiv* recurrente en la obra, a saber: *psalle et sile*, o sea ‘canta y guarda silencio’, acorde con el nombre simbólico del personaje<sup>14</sup>, y que adquirirá un notable tratamiento en la literatura áurea posterior<sup>15</sup>.

- 5 Asistimos, en definitiva, a tres tiempos o momentos en la historia de Silerio, representados, en un plano simbólico, en sucesivos niveles dialogísticos, estilos o registros musicales que conforman, en calidad de variaciones y *temperamentum* genérico, su entorno sonoro o sonosfera<sup>16</sup>; así: desde la adulación servil a Nísida pertrechado de una guitarra, acorde con un son humilde y popular, pasando por el solitario retiro con el objeto de paliar sus tribulaciones amorosas gracias a su laúd, en virtud de un registro musical medio, y finalmente su canto espiritual (o elevado) al son de un arpa como ermitaño, con puntos de encuentro respecto al canto *sublime* de Calíope en el libro VI de *La Galatea*<sup>17</sup>. Las siguientes páginas, en consecuencia, están dedicadas a analizar los distintos niveles, ambientes y entornos sonoros en los que desarrolla Silerio su canto (o cuento), valga la paronomasia en clave dialogística, poniendo de relieve la versátil formación musical que este poseía conforme a su condición de caballero, avezado también por ello en la destreza de las armas como D. Quijote<sup>18</sup>. Comencemos con el estilo humilde.

## El son *humilde* de Silerio o rasgueos a lo *barbero* de un caballero metido a truhán

Apode el truhán, juegue de manos y voltee el  
histrión, rebuzne el pícaro, imite el canto de los  
pájaros y los diversos gestos y acciones de los  
animales y los hombres el hombre bajo que se  
hubiere dado a ello, y no lo quiera hacer el hombre  
principal, a quien ninguna habilidad destas le  
puede dar crédito ni nombre honroso.

(Cervantes, *El coloquio de los perros*)

[...] porque veo ser gran lástima que se pierda una  
tal voz como la vuestra, faltándole el arrimo de la  
guitarra; que quiero que sepáis, hermano Luis, que  
la mejor voz del mundo pierde de sus quilates  
cuando no se acompaña con el instrumento, ora  
sea de guitarra o clavicímbano, de órganos o de  
arpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es  
el instrumento de la guitarra, por ser el más  
mañero y menos costoso de los instrumentos.

(Cervantes, *El celoso extremeño*)

- 6 Al iniciar Silerio su relato ante los pastores del Tajo, en el libro II Cervantes pone especial énfasis en la versátil y mudable personalidad del protagonista al transformar su condición de caballero en la de truhán con la intención de hacer de intermediario amoroso de Timbrio; así se comprueba en su poema “Nísida, con quien el cielo”, que le dirige a la dama, esto es una canción de aliento petrarquista en quintillas dobles, en alabanza de su idealizada belleza como *donna angelicata* y obra maestra de Dios. Pues bien, puesto que la petición musical partía de un caballero que había sido convidado ocasionalmente a la mesa de la joven, Cervantes se propone retratar a Silerio como un truhán que, durante su *actio*, improvisa o repentiza versos cantados al son dialogístico de

su guitarra, con un apunte autorreferencial a la propia música en “cante la lengua divina,” (15) y “[...] armonía celestial” (35).

- 7 A esta interpretación de carácter performativo cabe añadir que Silerio se había acordado de un poema que tenía compuesto para una ocasión previa, por lo que las fórmulas orales y las reglas mnemotécnicas gracias a la *memoria* constituyen el poso de inspiración concreta para la *inventiva* creadora de este truhán, acomodada tanto a la *dispositio* del texto poético-musical como exornada mediante ornato sonoro en la *elocutio*<sup>19</sup>. De hecho, su labor de entretenimiento recuerda a la de un criado o gracioso, habitual en la comedia áurea, que llega a deleitar a un príncipe o noble; tanto es así que Timbrio actúa con ademanes de soberano, aunque sólo sea de forma fingida, como si de una representación teatral se tratase y en la que la presencia de sonos guitarrísticos, como acompañamiento dialogístico, resultaban frecuentes en tales funciones por su atractivo sabor popular.
- 8 Asimismo, durante sus sucesivos ensayos, Silerio llega a entonar un canto serio pero contrahecho a lo truhanesco (“De príncipe que en el suelo”), cuyo dedicatario, con visibles resonancias patriótico-espirituales pero con una intencionalidad crítica, ha sido identificado por Américo Castro como Felipe II en la “república gobernada” por sus “obras del cielo”, “alma santa”, “cristiano nivel” y “cristiano pecho”<sup>20</sup>. En cualquier caso, el estribillo de esta canción trovadoresca (“¿qué se puede esperar dél / que no sean obras del cielo?”), subraya, a modo de *ritornello*, el carácter dialogístico musical que imprime a su canto Silerio, o sea como si invitase a los asistentes a una entonación coral, a modo de salmodia, durante su puesta en escena o *actio*.
- 9 Por lo demás, a lo largo de su relato *mise en musique* o *en scène*, Silerio recuerda su hábil ingenio, artificio (“arte”) e “industria” al adentrarse, casi de un modo furtivo, en la casa de Nísida. De esta manera, con la intención de explicar con detenimiento los antecedentes y pormenores de su historia, antes de que se produjese su conversión espiritual o *metanoia*, el protagonista refiere que se había valido de una guitarra, un instrumento popular, habitual en villanos con un toque rasgueado a lo barbero o *battente*, es decir haciendo sonar el mayor número de cuerdas a un tiempo<sup>21</sup>, más que punteado, vinculado a un fraseo melódico con escalas y otros recursos técnicos artificiosos, ejecutados por la vihuela<sup>22</sup>. A buen seguro, en el imaginario sonoro cervantino, los géneros que correspondían a estos sonos a lo rasgado eran festivos –de hecho, servían para entretener a Nísida–, por lo que habría que pensar, de entrada, en formas populares como la jácara, la zarabanda o el canario<sup>23</sup>. Incluso atendiendo a los orígenes napolitanos de Nísida, no cabe descartar tampoco, entre estos posibles géneros para dicho tañedor ocasional, la villanella, género vocal italiano con aires cómicos y satíricos que se gestó en la primera mitad del siglo XVI en tierras partenopeas, influyendo con el tiempo en el madrigal<sup>24</sup>.
- 10 De otra parte, según el testimonio de Silerio, durante la paulatina elaboración y forja de dicho repertorio contrapuntístico, llega a manifestar de manera explícita que había actuado como un truhán, si bien con el objeto de ayudar a su amigo, por lo que géneros de este calado dialogístico musical respondían bien al decoro del personaje, cuyo hábito rufianesco o disfraz accidental para un caballero esgrimista habrá de sustituir luego por el de ermitaño, es decir en un cambio identitario similar al del anacoreta de *El Quijote*, antes soldado (II, 24)<sup>25</sup>, o al del esgrimista Campuzano en un soneto atribuido a Cervantes<sup>26</sup>. Sea como fuere, a efectos de narratividad, esta peripecia amorosa descrita por Silerio, con festivos rasgueados como *colonna sonora*, resulta anterior a su conversión en lo que hace a la linealidad de la trama argumental, ya que Cervantes se sirve, para dicho relato autodiegético y monológico, de una mirada retrospectiva o proléctica. De esta suerte, se

produce una doble metamorfosis en Silerio: la primera en cuanto a su renuncia en calidad de caballero en su intención de actuar como bufón con son *battente* dialogístico de guitarra, para lo que opta por un registro musical popular a modo de cantarcillos o tonadas, como los referidos; la segunda se materializa en cambio en la transmutación o mutabilidad identitaria del chancero enamorado en un ermitaño que se consume en un estado de soledad y sufrimiento, sólo mitigado por su música silente, en una suerte de diálogo interior.

- 11 Sea como fuere, en consonancia con este cambio identitario dual, Cervantes pone de relieve la asociación simbólica de Silerio con el silencio que guarda en un primer momento ante Nísida, cuando le ofrecía divertimentos musicales, y con posterioridad durante su conversión como medio ascético para alcanzar la purificación espiritual de su desencanto. En fin, en esta explicación detallada del pasado mundano de Silerio, marcado en un plano simbólico por el nivel o estilo humilde de su música contrapuntística conforme al decoro, Cervantes aprovecha en aras de ofrecer algunos apuntes filigráficos en diálogo intertextual con uno de los principales modelos de *La Galatea*, o sea Garcilaso de la Vega, puesto que pese a este entretenimiento lúdico, en apariencia, el rostro de Nísida había quedado “impreso” en el alma de Silerio, en su utópico anhelo de lograr la *transformación de los amantes*<sup>27</sup>.
- 12 El joven enamorado se encontraba además, como luego experimentará en su retiro espiritual, en un estado de soledad (“solo o apartado”), por la ausencia de su amada. Este estado anímico, justificado por el amor *hereos* o *heroicus*, es decir como enfermedad que trata de contrarrestar con su música terapéutica para los afectos, le llevará a asumir en consecuencia una reflexión meditativa o interior, materializada en un canto mélico elegíaco. Sin embargo, tal deseo no podrá culminar en cambio en la esperable *adherencia* o unión de los enamorados, de ahí su frustración y desencanto. Por tanto, el lector acabará comprendiendo que la mudable actitud de Silerio, transmutado en un ermitaño, se justifica, como estrategia narrativa verosímil por parte de Cervantes, por dicha enajenación, trastorno o locura sentimental. Tanto es así que esta insania de Silerio, como un lejano preludio y prefiguración *in nuce* del amor de D. Quijote por Dulcinea, también caballero y músico, había sido provocado en realidad por el fuego amoroso transmitido por Nísida; o lo que es lo mismo: el recuerdo simbólico, como guiño cervantino, de la isla “volcánica” napolitana sugerido por el nombre de la dama, sustituida con posterioridad por la solitaria, silenciosa y retirada “isla” de la ermita.

## Silerio modula su cuento (canto): los aires cordófonos dan paso a la soledad silente del laúd

¡Oh soledad, alegre compañía de los tristes! ¡Oh  
silencio, voz agradable a los oídos, donde llegas sin  
que la adulación ni la lisonja te acompañen! ¡Oh,  
qué de cosas dijera, señores, en alabanza de la  
santa soledad y del sabroso silencio!  
(Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II,  
19)

–Menester será que se le ponga el laúd, que sin  
duda don Quijote quiere darnos música, y no será

mala, siendo suya.  
(Cervantes, *Don Quijote*, II, 46)

- 13 Como venimos indicando hasta el momento, Cervantes conjuga, en su caracterización de Silerio, sea en lo referente al amor de un caballero metido a gracioso o al trascendente espiritual, la dualidad *canto-silencio* a modo de oxímoron, es decir en clave de música callada o *psalle et sile*. No obstante, en el transcurso de su relato monológico o diálogo interno, el ermitaño cuenta cómo, cuando descansaba de su oficio de bufón, se recogía en contraste, como alivio y solaz para su desconsuelo, en un retirado aposento en soledad con la compañía de su laúd (“sólo de un laúd acompañado”); procedía así, de hecho, con la intención de entonar su canto elegíaco por la ausencia de Nísida, a modo de monodia terapéutica, en el más profundo y recóndito silencio interior<sup>28</sup>.
- 14 En este sentido, las texturas tímbricas del laúd barroco y su ejecución contrapuntística refinada mediante cuerda pulsada resultaban idóneos, según refleja la producción cervantina, a fin de transmitir equilibrio sensitivo y recogimiento frente a la exteriorización pasional del toque guitarrístico *battente*. Asimismo, proporcionaba al intérprete desahogo interior contra el desengaño de amores, con algún eco por añadidura de los *remedia amoris*, como se comprueba igualmente en la escena en la que Timbrio entona en recogida y silenciosa soledad las quintillas dobles con esquema diseminativo-recolectivo “Agora que calla el viento”, en aras de mitigar su “extremo de tristeza” como *cogitatio* interior por la ausencia de Nísida, según relata de manera retrospectiva en el libro V<sup>29</sup>. Del mismo modo, una situación sonora similar puede hallarse en otra escena en la que D. Quijote (II, 46) trata de temperar las supuestas cuitas y pesares de la bella Altisidora<sup>30</sup>.
- 15 Por último, el laúd, que requería un estilo más instruido y culto que la guitarra, se contraponen, a su vez, como instrumento profano del caballero, al arpa espiritual del penitente ermitaño; es decir, a esta armonización de estilos humilde, medio y sublime en el entorno dialogístico sonoro de Silerio cabría añadir la variedad de registros popular-festivo (guitarra) y culto-trascendente (laúd y arpa), así como profano (guitarra y laúd) frente a religioso (arpa). Por lo tanto, en la caracterización identitaria de Silerio, su papel de bufón acompañado de una guitarra como exteriorización musical festiva y abierta contrasta con el del “recogido” caballero que abandona su disfraz para retirarse, en un primer momento, en la soledad con su laúd, conforme al decoro de un hombre instruido, y posteriormente en el silencio solitario de su ermita con el arpa. Por ello, frente a los festivos, populares y poco artificiosos rasgueos de la guitarra barroca, el laúd y el arpa operan, en los sucesivos entornos sonoros de Silerio, como instrumentos aristocráticos y que requerían una formación específica al servicio de una música “recogida” y de diálogo interior, silente o de soledades; *psalle et sile*, en definitiva<sup>31</sup>. Estos cantos, concebidos como medicina terapéutica del alma a efectos de sentimientos y emociones, presentaban además un visible aliento elegíaco por la ausencia de la amada y el amor no correspondido, de ahí la necesidad de buscar consuelo en la tristeza de la soledad, a modo de *tristia rerum*.
- 16 En cualquier caso, en armonía con tales registros dialogísticos e instrumentales, lo cierto es que el silencio constituye una tónica destacada en la práctica musical del versátil y polifacético Silerio. Así, cuando lleva a cabo su solitario canto o monólogo “¿Qué laberinto es este do se encierra” en seis octavas, llega a indicar, en los versos que conforman el fraseo melódico, su conflicto interior o psicomaquia representados en la imagen simbólica del laberinto sobre las consecuencias de sacrificar su amor por Nísida a su amistad para

con Timbrio. Al tiempo, también con aires de aliento cancioneril, manifiesta que guardará un silencio eterno, a modo de diálogo interior, en una autorreferencia a su nombre *parlante* (“Silencio eterno a mi cansada lengua”, v. 25), justificado por su inquebrantable lealtad hacia Timbrio similar a una dura roca (“mi limpia fe: más firme y contrastada / que roca en medio de la mar airada”, v. 31-32) y su “piadoso oficio” (v. 34)<sup>32</sup>. Al margen de esta fidelidad hacia su amigo, como veremos, Cervantes habrá de presentar a Silerio entonando su canto monódico en el silencio de su soledad y sentado precisamente en una dura piedra<sup>33</sup>.

- 17 Ahora bien, en su propósito de buscar consuelo en su acordado canto y por estar “transportado” en sus “continuas imaginaciones” al son dialogístico del laúd, no llega a guardar por descuido ni el silencio requerido, más bien sucede lo contrario, ni un volumen lo suficientemente bajo de dinámica tímbrica para su concertada voz. De esta manera, Timbrio escucha el quejumbroso fraseo melódico del canto mélico y dilatadas razones en un entorno sonoro presidido por la soledad compartida por ambos personajes al no disfrutar ninguno de ellos del amor de Nísida. Se desencadena así por tanto la trama amorosa en la historia de los dos amigos, con visibles puntos de encuentro respecto a la tradición de la novela griega hasta culminar en *El curioso impertinente*<sup>34</sup>.
- 18 Con todo, en esta situación de enredo sentimental y musical, Silerio se las ingenia para no hacerle daño a Timbrio, de manera que con el objeto de no despertar sospechas, entona, a modo de repentización improvisada, cuatro octavas laudatorias supuestamente referidas a Blanca, o sea la hermana de Nísida<sup>35</sup>, a fin de que Timbrio creyese que en realidad estaba enamorado de aquella joven. Sin embargo, lo cierto es que las había compuesto como ofrenda para otra mujer homónima, en una ocasión performativa y circunstancia diferentes, desempeñando su oficio de juglar. Sea como fuere, sus afinados versos aludían, a modo de fórmulas estereotipadas, recurrentes y de carácter oral, al simbolismo de la blancura como belleza física y candidez. A esta polisemia conceptual cabe añadir además la metáfora monetaria de la blanca, con un valor de medio maravedí, que Silerio prefería, en su fingido canto melismático, al ducado de oro con el propósito de encarecer, como un elogio paradójico, las cualidades de la dama<sup>36</sup>.
- 19 Por otra parte, Cervantes interrumpe por unos instantes el cuento monocorde de Silerio debido al son coral, heterorrítmico y con *tonos humanos* de los pastores que celebraban, como si de un ritual festivo se tratase, el desposorio del caballero Daranio. Esta ceremonia musical, sustentada sobre la polirritmia vocal de los pastores, “había puesto silencio al cuento de Silerio”<sup>37</sup>, pero le permitía en cambio al autor dejar en suspense su relato, a modo de *ritardando* o *desviación expresiva*, para proseguir con él más adelante. De esta forma concluye, al menos en un principio, el itinerario homorrítmico de los personajes hacia la aldea, acogiendo de paso el pastor Elicio, en su rústica morada, a Silerio y otros personajes para que nuestro protagonista pudiese finalizar la narración de su historia. Esta situación le posibilitaba, a su vez, a Silerio alejarse de su ermita y romper aún más si cabe su voto de silencio, quebrantado con su solitario, aunque también recurrente, canto melismático de *tono divino*. Tanto es así que el recogido caballero, según llega a indicar el narrador, no demostraba muchas pretensiones y anhelos, en realidad, de regresar a la ermita (“por el deseo que le fatigaba de volver a su ermita”)<sup>38</sup>.
- 20 Por tanto, todo apunta a que Cervantes, en su historia de Silerio, reescribe y atenúa el desengaño amoroso de este caballero, que bien podía haber llevado al límite patético en sostenida tonalidad menor. Por el contrario, se decanta más bien por un tratamiento amable y desenfadado, con *scherzo* contrapuntístico, a partir de esta ternaria naturaleza



identitaria de Silerio (caballero-bufón-eremita), coincidente con tres tiempos, niveles dialogísticos e instrumentos musicales, que a buen seguro debían hacer las delicias de los lectores de la época. De hecho, resulta plausible que estos estuvieran familiarizados con dicho código cervantino tanto en la vida como en la literatura, al tratarse de escenas y episodios verosímiles marcados además por el son acompasado del diálogo musical.

## El arpa temperada de Silerio y su música *sublime*: la *elevación* espiritual de los afectos para otra música de soledades

Vive una mujer dentro de mi carne de hombre;  
siete ríos de plata prestan ritmo a mi lira;  
la boca se me inunda de un encanto sin nombre  
cuando sonrío a la ilusión, cuando suspira ...  
(Juan Ramón Jiménez, “La soledad sonora”, v. 5-8)

- 21 A la vista de lo expuesto en los apartados precedentes, el progresivo cambio de identidad por parte de Silerio refleja, como tónica predominante, la armonización del desahogo musical terapéutico por un desengaño amoroso y la actitud de silencio espiritual, en calidad de diálogo interno, como expiación de un sentimiento de culpabilidad ante la mera idea de traicionar a Timbrio<sup>39</sup>. Por esta razón, Silerio, llevado por un gesto de generosidad, decide silenciar su afecto hacia Nísida, decantándose finalmente por retirarse a una apartada ermita con el propósito de vivir en soledad como antídoto paliativo contra su desengaño mundano.
- 22 En este contexto, Cervantes decide bosquejar el personaje de Silerio a partir de la imagen arquetípica del ermitaño, en un *paisaje espiritual*<sup>40</sup>, que acompañaba su canto monódico con la música dialogística de un arpa, instrumento que le permitía encontrar solaz y descanso para su abatida alma. El arpa, frente a la zampoña, el rabel y otros instrumentos pastoriles, implica, por lo general en *La Galatea*, una elevación espiritual conforme al estilo sublime, revestida además de un sentido litúrgico e incluso terapéutico, de ahí que Calíope, en su Canto, se presente con este instrumento con el objeto de sosegar los ánimos de los atribulados pastores con estilo sostenido mientras estos llevaban a cabo su música de tono élego (o menor) por las exequias de Meliso<sup>41</sup>.
- 23 Por ello, con algunos paralelismos intertextuales respecto al *Pastor de Fílida* (1582) y su música por los funerales de Elisa y la soledad de los pastores<sup>42</sup>, este atributo sonoro compartido por Silerio y Calíope estaba ya presente en el palacio de Felicia de *La Diana*, en concreto en la representación de Orfeo<sup>43</sup>, resultando por lo demás, en la realidad de la época, un instrumento de uso frecuente en la sociedad aristocrática. Por otra parte, dicho símbolo o iconotexto sonoro en *La Galatea* venía a anticipar su frecuente empleo en la producción cervantina posterior, como se comprueba en *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño* y sobre todo *El Quijote*<sup>44</sup>, al igual que en otros textos áureos, así el grabado de Calíope inserto en *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español* (1670, f. 126) de Francisco de Quevedo.
- 24 Ahora bien, al margen de que en *La Galatea* este símbolo musical contase con otros preclaros precedentes en la tradición literaria pastoril, lo cierto es que, si nos atenemos a la identificación precisa de una fuente de inspiración para Cervantes, su concepto estético trae a la memoria el arpa del penitente David como referente bíblico y pastoril<sup>45</sup>. De

hecho, este profeta, por designio de Dios, destacó en calidad de músico, consiguiendo, por su habilidad, temperar al rey Saúl en tanto que estaba consagrado al oficio de pastor<sup>46</sup>.

25 Por las razones aducidas, la imagen cervantina de Silerio, entre la realidad de la época y la literatura, resulta en efecto muy acorde con el *leitmotiv* “*psalle et sile*” (‘canta y calla’), puesto que *psallo* aludía tanto a la ejecución y práctica de un instrumento musical como a la acción de cantar salmos, fuesen los de David, en un contexto bíblico-pastoril, o en época áurea, desde las reelaboraciones presentes en la literatura cancioneril hasta el ciclo poético penitencial de Pedro Espinosa, retirado también como un ermitaño, o el desarrollo estético-devocional de los salmos de Petrarca y del Pseudo Petrarca en España<sup>47</sup>. Por ello, el lector de la época, familiarizado con este guiño cómplice, al reconocer al personaje de Silerio acompañándose con el arpa en el apacible silencio de la ermita, a buen seguro podría interpretarlo como una evocación de David en su faceta de cantor salmista y en un contexto de aliento pastoril. Del mismo modo, el efecto estético y sensitivo que transmite Silerio en su acordado diálogo poético-musical a los restantes personajes con su atractivo canto entroncaba con la figura de Orfeo “a lo divino”, sobre todo si se tiene en cuenta que Montemayor había representado en *La Diana* al desdichado enamorado de Eurídice pertrechado de un arpa, esto es como Silerio. En cierta medida, Orfeo y Silerio compartían su canto en soledad por un infortunio amoroso. Por último, el atributo refinado y cortesano del arpa casaba bien con la construcción literaria del caballero Silerio metido a ermitaño.

26 En fin, a partir de esta concepción estética y espiritual entre el fraseo melódico y la palabra, Cervantes habrá de abogar, en su caracterización de Silerio, por la técnica contrapuntística o de responsorio dialogístico como divina armonía, protagonizada por el canto polifónico de los “pintados pajarillos” y los instrumentos artificiales de los pastores<sup>48</sup>. El motivo, que trae a la memoria la música espiritual de los coros de las iglesias, constituye un preludeo o *introito* musical del pasaje en el que el eremita Silerio entra por primera vez en escena tocando el arpa a la manera de David. Procede así, no obstante, con el objeto de afinar su canto de soledades o monodia acompañada, en el interior de una antigua ermita en cuyo paisaje espiritual llevaba residiendo “doce o catorce días”:

Al acabar de Tirsi, todos los instrumentos de los pastores formaron tan agradable música que causaba grande contento a quien la oía; y más, ayudándoles de entre las espesas ramas mil suertes de pintados pajarillos que, con divina armonía, parece que como a coros les iban respondiendo. Desta suerte habían caminado un trecho, cuando llegaron a una antigua ermita que en la ladera de un montecillo estaba, no tan desviada del camino que dejase de oírse el son de una arpa que dentro, al parecer, tañían; el cual oído por Erastro, dijo:

–Deteneos, pastores, que según pienso, hoy oiremos todos lo que ha días que yo deseo oír, que es la voz de un agraciado mozo que dentro de aquella ermita habrá doce o catorce días se ha venido a vivir una vida más áspera de lo que a mí me parece que puedan llevar sus pocos años, y algunas veces que por aquí he pasado, he sentido tocar una arpa y entonar una voz tan suave que me ha puesto en grandísimo deseo de escucharla; pero siempre he llegado a punto que él le ponía en su canto. Y, aunque con hablarle he procurado hacerme su amigo, ofreciéndole a su servicio todo lo que valgo y puedo, nunca he podido acabar con él que me descubra quién es y las causas que le han movido a venir de tan pocos años a ponerse en tanta soledad y estrechez.

Lo que Erastro decía del mozo y nuevo ermitaño puso en los pastores el mismo deseo de conocerle que él tenía. Y así, acordaron de llegarse a la ermita de modo que, sin ser sentidos, pudiesen entender lo que cantaba antes que llegasen a hablarle; y, haciéndolo así, les sucedió tan bien que se pusieron de parte donde, sin

ser vistos ni sentidos, oyeron que al son de la arpa, el que estaba dentro semejantes versos decía: [...]»<sup>49</sup>.

- 27 Los versos musicales de Silerio en estancias (“Si han sido el cielo, amor y la fortuna”) intensifican, por ende, su sentimiento de desengaño humano así como su elevación espiritual conforme al canto ejecutado al sublime son del arpa. En ellos, no obstante, apostrofa a su amigo Timbrio y a su idealizada Nísida con visibles aires neoplatónicos y de aliento cancioneril, en diálogo intertextual además con la *Égloga I* de Garcilaso y el estilema temático de la *dulce enemiga* a partir de una copla cantada a finales del siglo XV y recordada en el *Quijote* de 1615<sup>50</sup>.
- 28 Seguidamente, tras el canto de Silerio en el silencio de la naturaleza, Cervantes decide brindar la descripción prosopográfica de su personaje como asceta atormentado, con algún apunte de etopeya, puesto que lo representa sentado en una dura piedra. Este bosquejo descriptivo del ermitaño no resulta casual porque de entrada entroncaba con la imagen elegíaca de las duras peñas de la Canción II de Garcilaso, siendo estas naturalezas muertas, aunque personificadas, testigos, junto a los árboles, del sufrimiento en soledad del enamorado (“Los árboles presento, / entre las duras peñas, / por testigo de cuanto os he encubierto;”, v. 28-29)<sup>51</sup>. Incluso esta imagen de las duras peñas en la escena en la que la persona enamorada sufre de manera solitaria por amor tenía su eco y resonancia en la tradición pastoril; así en la *Diana enamorada* de Gil Polo, en concreto en el arranque de la obra como representación del conflicto experimentado por la protagonista que se debate entre la fidelidad a su marido y la todavía atracción hacia Sireno, su anterior enamorado. De hecho, al igual que Silerio, llega a padecer un desmayo o desvanecimiento por un intenso dolor<sup>52</sup>.
- 29 Sin embargo, cabe subrayar, como contrapunto, un matiz diferencial cervantino respecto a la composición elegíaca de Garcilaso y la *Diana enamorada*. Así, el retiro de Silerio, como si de un anacoreta se tratase, no resultaba tan similar al del taciturno enamorado garcilasiano –y por tanto a la manera de Propercio en su *Elegía I*, 18, 1-4–, como al protagonizado por Amadís en la Peña Pobre, contrahecho con visibles dosis de humor en el conocido capítulo del *Quijote* (I, 26)<sup>53</sup>. Aun así, Silerio llega a aludir a su riguroso estado de recogimiento en soledad en contraposición a la agradable compañía de los pastores<sup>54</sup>, mientras escuchaban el canto polifónico y dialogístico de las aves que acompañaban a Tirsi (“que, con divina armonía, parece que como a coros les iban respondiendo”) y la monodia del propio ermitaño puesto “en tanta soledad y estrechez”<sup>55</sup>.
- 30 En este sentido, si reparamos en la piedra como pilar simbólico de una categoría espacial sacra, así la ermita en la que se recoge Silerio, y el canto divino de las aves, tales referentes traen a la memoria el motivo del *locus iste* desde el *Génesis* (XXVIII, 10-22), que tuvo su recepción estética en la música sacra<sup>56</sup>. En concreto, este subtema remite a las ásperas piedras sobre las que descansó Jacob huyendo de su hermano Esaú, al tiempo que en sueños, como desvanecido –recuérdese cómo Silerio incluso se desmaya<sup>57</sup>–, tuvo una visión celestial con ángeles que ascendían y descendían del cielo por imperativo de Dios hacia la tierra en una especie de escala armónica<sup>58</sup>. Este sacro lugar, en el que Jacob experimentó la llamada celestial, como supuestamente debiera haberle sucedido a Silerio, se denomina *Bethel* (‘casa de Dios’). Por lo demás, la escena de los personajes hacia la ermita<sup>59</sup> transcurre, en fin, de un modo similar al itinerario o peregrinaje llevado a cabo por Periandro y Auristela en *El Persiles* con el deseo de conocer el ejemplar caso de Ruperta y su conversión espiritual o *metanoia*<sup>60</sup>, esto es como la de Silerio. Sin embargo, en este pasaje de *La Galatea*, como indica el penitente músico, la mudable Fortuna es en

cambio quien le ha llevado a tan “estrecho estado” espiritual y no la vocación o llamada de Dios<sup>61</sup>.

## Rondó final o unos últimos acordes de arpa como *staccato*: Silerio, de cantor solitario (o solista) a caballero acompañante (y acompañado)

La pluma es lengua del alma.  
(Cervantes, *Don Quijote*, II, 16)

- 31 Avanzando en la trama de *La Galatea*, asistimos cómo, tras una intervención de Mireno con su rabel en estancias –“convidándole la soledad y silencio de un pequeño pradecillo”–, Silerio habrá de retomar su relato monológico, imponiéndose, al igual que en otras ocasiones, el silencio (“puesto silencio a todo”)<sup>62</sup>. Debido a este paréntesis poético-narrativo, Cervantes se ve obligado a recordar al lector, en palabras de Silerio, el acordado concierto al que había llegado este con Nísida sobre la toca como señal o *gnórisma*, en cómplice alusión al destino de Timbrio durante su duelo frente a Pransiles por una cuestión de honor<sup>63</sup>. Por el contrario, Silerio, intranquilo y nervioso por la incierta suerte de su amigo, llega a olvidar su acuerdo con Nísida, de manera que no ubicó, según lo prometido, la toca en su brazo, creyendo la joven en consecuencia que su amado había fallecido en dicho enfrentamiento<sup>64</sup>. En fin, esta situación de equívoco<sup>65</sup> llevará a Nísida a desmayarse, lo que les hace suponer por error a los restantes personajes que había fallecido, en un guiño cervantino al género de la novela griega y la comedia<sup>66</sup>.
- 32 Por tanto, en esta escena verosímil como explicación de una aparente defunción, como otras de nuestro autor, así la de Basilio (*Quijote*, II, 21), Cervantes intensifica el desengaño de Silerio retirado como anacoreta en la dulce soledad y en el profundo silencio musical de su ermita. Por esta razón, las *notas* de desengaño moral resultan visibles en las palabras del joven (“cansado ya y desengañado de las cosas deste falso mundo en que vivimos”), quien trata de reprimir sus mundanos deseos, como cuando tocaba la guitarra y el laúd, con el objeto de encaminar así sus obras a mejor paradero espiritual. No obstante, en aras de aliviar la pesada carga de sus “cuidados,” decide refugiarse en el arpa como compañera de su soledad con el propósito de armonizar su canto solitario (y solista) en el silencio; es decir, estamos de nuevo ante la conciliación de canto y silencio a propósito de la soledad de Silerio como *leitmotiv*:

Finalmente, he venido a la ciudad de Toledo, donde están todos los parientes de los padres de Nísida, y lo que he alcanzado a saber es que ellos se vuelven a Toledo sin haber sabido nuevas de sus hijas. Viéndome, pues, yo ausente de Timbrio, ajeno de Nísida, y considerando que ya que los hallase, ha de ser para gusto suyo y perdición mía, cansado ya y desengañado de las cosas deste falso mundo en que vivimos, he acordado de volver el pensamiento a mejor norte, y gastar lo poco que de vivir me queda en servicio del que estima los deseos y las obras en el punto que merecen. Y así, he escogido este hábito que veis y la ermita que habéis visto, adonde en dulce soledad reprima mis deseos y encamine mis obras a mejor paradero, puesto que, como viene de tan atrás la corrida de las malas inclinaciones que hasta aquí he tenido, no son tan fáciles de parar que no trascorran algo y vuelva la memoria a combatirme, representándome las pasadas cosas; y, cuando en estos puntos me veo, al son de aquella arpa que escogí por compañera en mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el cielo le tenga y se acuerde de llamarme a mejor vida. Este es, pastores, el suceso de mi desventura; y si he sido largo en contarosle, es porque no ha sido ella corta en fatigarme. Lo que os ruego es me

dejéis volver a mi ermita, porque, aunque vuestra compañía me es agradable, he llegado a términos que ninguna cosa me da más gusto que la soledad; y de aquí entenderéis la vida que paso y el mal que sostengo<sup>67</sup>.

- 33 Sin embargo, pese al anuncio por parte de Silerio de haber concluido su historia, Cervantes vuelve a suspender y demorar su desenlace, a modo de *ritardando*, a causa de la escucha de otro canto de soledades, ahora en la voz de Lauso, cuya monodia “¿Quién mi libre pensamiento”, en coplas (quintillas dobles) referidas a Silena, está acompañada, en esta ocasión, de un pequeño rabel, con influencia de la conocida letra tradicional “No soy yo quien ser solía”, de notorio calado pastoril; así en “Ya no soy quien ser solía”, de Núñez de Reinoso, *La Diana* de Montemayor y *El pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo<sup>68</sup>. Entramos, por tanto, en el decurso narrativo dialogístico, en una serie de escenas en la que los personajes se acompañan entre sí, con notorio protagonismo por parte de Silerio, haciendo música dialogística o contrapuntística en formaciones reducidas, doméstica o “de cámara”, como resultaba frecuente en época áurea. Justifica, en definitiva, Cervantes esta interpolación del motivo (o interludio) musical por su efecto terapéutico saludable - en beneficio de los pastores, de manera que se les hacía, al parecer, más llevadero el camino hacia la ermita, en palabras del narrador.
- 34 Sin embargo, este paréntesis argumental polifónico con la intención de conjugar variedad y unidad, como en *El Quijote*, resulta efímero porque cuando los personajes llegan a su destino fijado, esto es la ermita, del mismo modo que la venta en su parodia compleja de los libros de caballerías, lo primero que perciben es el *leitmotiv* principal que se ha ido tejiendo gradualmente a lo largo de la trama como un bajo continuo e incluso a modo de *obstinato*, es decir: el canto monocorde de Silerio con su arpa en un recogido estado de soledad. De hecho, los personajes escuchan su soneto, de tono elegíaco, “Ligeras horas del ligero tiempo” sobre el *tempus fugit irreparabile* y la conciencia subjetiva o relativa del tiempo, con puntos de encuentro respecto al madrigal de Gutierre de Cetina “Horas alegres que pasáis volando / porque a vueltas del bien mayor mal sienta”, a modo de variaciones en el discurso musical, como reflejan los Cancioneros de Módena (nº 57) y Sablonara (nº 73)<sup>69</sup>.
- 35 Ahora bien, como contrapunto a esta música solitaria por parte del caballero eremita, Nísida, en una correspondencia dialogística o de responsorio vocal, interviene con su canto en coplas “Aunque es el bien que poseo”, acompañada del rabel de Orfino, dejando a Silerio admirado no tanto por su fraseo melismático como por la belleza de la intérprete si no acaso porque, aun sin dar nombres, constituían una síntesis de la historia de los dos amigos, con el progreso de la relación amorosa entre ella y Timbrio<sup>70</sup>. Tanto es así que por dicho efecto y afecto musicales, cuestión que había sido objeto de reflexión estética desde Gioseffo Zarlino y Francisco Guerrero hasta Cristóbal Mosquera de Figueroa<sup>71</sup>, “[Silerio] se comenzó a alborotar, y a suspender y enajenar de sí mismo, elevado en lo que escuchaba”<sup>72</sup>. Por lo demás, la experiencia sensitiva y estética suscitada en Silerio tras la escucha del canto melismático de Nísida le ocasiona, por el contrario, la renovación de sus pasiones amorosas, como un *stacatto* sentimental, en vez del esperable estado trascendente y consolatorio transmitido por la música.
- 36 Es precisamente en este punto de la historia cuando Damón afina su canto “Si el áspero furor del mar airado” sobre el estilema “che per tal variar natura è bella” de Serafino dell’Aquila, al son dialogístico del arpa de Silerio, esto es en calidad de monodia acompañada, mientras que seguidamente temple los versos “Tan bien fundada tengo la esperanza” Timbrio, pertrechado del mismo instrumento del ermitaño, trunco en un

primer momento y retomado con posterioridad con alguna variación<sup>73</sup>. Por ello, cuando se propone intervenir Nísida en esta escena, Cervantes recupera, a su vez, el *leitmotiv* de la soledad y el hábito del ermitaño Silerio, reflejo simbólico y efímero de su desengaño de *tono humano*; de ahí que pregunte la joven a su amigo: “¿Qué soledad y qué hábito es este, que tantas muestras dan de tu descontento?”, respondiéndole Silerio: “mas, por haber traído tales desengaños”<sup>74</sup>.

- 37 Finalmente, el lector comprende que Cervantes ha reunido a los personajes en la ermita para que Silerio celebre, a modo de música ritual dialogística y ceremonia concertante, su boda con Blanca. De esta manera, al compás de una nueva modulación cervantina, pero ahora hacia la tonalidad mayor como feliz desenlace, se produce un último cambio de identidad por parte de Silerio, quien, en primera instancia, había mudado su condición de caballero en bufón, seguidamente había optado por retirarse como un ermitaño y por último llega a recuperar su noble estado primigenio, aunque en calidad de alegre desposado, para abandonar su no agradable estado de recogimiento espiritual como cierre de su historia. Por ende, estamos ante la transformación mundana de Silerio, si bien casado en santo matrimonio, con la que Cervantes regala al lector un final amable y *ejemplar* con el que resuelve el desengaño en soledad de su personaje, del que venía haciendo guiños cómplices a lo largo de su trama argumentativa de textura homofónica. El escritor enfatiza, en este sentido, tal cambio de identidad, o de tonalidad en definitiva, puesto que había mudado Silerio su “diferente traje y gusto”<sup>75</sup>.
- 38 Con todo, pese a este recurso propio del *qui pro quo* e incluso *quid pro quo* teatrales, la moralización estoica continúa presente en el canto de Silerio “Gracias al cielo doy, pues he escapado”, con el acompañamiento de la flauta de Orfinio y con ecos del también soneto “Gracias al cielo doy que ya del cuello” de Garcilaso, sobre todo por la metáfora horaciana de la nave (o “navío”) que recupera su puerto seguro, tras haber naufragado en un mar incierto y airado<sup>76</sup>. Una vez más, como fruto de la confluencia *soledad moral-soledad sonora* en *La Galatea*, Cervantes habrá de equiparar para ello las habilidades de los caballeros cortesanos y de los pastores, en esta ocasión, a propósito de la música coral dialogística cuando Orompo, Crisio, Orfinio y Marsilo se dispongan a “templar sus instrumentos”<sup>77</sup>, aunque este será ya otro cantar (y contar).
- 39 Pero concluyamos. Los últimos acordes del arpa *al aire* de Silerio, vuelto a su naturaleza primigenia de caballero y abandonando su estado transitorio radicado en la *marginalidad*<sup>78</sup>, tocaban a su término en este *temperamentum* instrumental y de estilos a modo de rondó dialogístico de soledades, aunque seguramente como un desenlace abierto o *perpetuum mobile* (‘movimiento perpetuo’), puesto que Cervantes prometía una segunda parte para *La Galatea*, recordada todavía veinte años después por su autor en *El Quijote* (I, 6)<sup>79</sup>. Quedaba, pues, suspendida en *el aire* el siguiente interrogante como un *retardo descendente*: ¿llegaron a resonar renovados cantos pastoriles dialogísticos como los de Silerio en los primeros compases del nuevo siglo gracias a la templada lira de Cervantes? Si llegaron a fraguarse alguna vez en el pensamiento musical del escritor, hecho bastante improbable<sup>80</sup>, acaso fuesen eclipsados por otra música de soledades, de contrapunto bien distinto, aunque como *espejo de agua*<sup>81</sup>: una “soledad confusa”, fruto, en fin, de los “Pasos de un peregrino son errante”.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Miguel de Cervantes. «Don Quijote de la Mancha». Romances y músicas*, Hespèrion XXI-La Capella Reial de Catalunya, bajo la dirección de Jordi SAVALL, Bellaterra: Alia Vox-Comunidad de Madrid, 2005.
- AAVV, *Ramilletes de cantigas, villancicos, ensaladas, romances, pавanas, glosas, tonos e otros entretenimientos*, Grupo SEMA, Madrid: Discos Oblicuos, 2001.
- ALARCOS, Emilio, “Cervantes y Boccaccio”, en *Homenaje a Cervantes, II. Estudios cervantinos*, Valencia: Mediterráneo, 1950, p. 195-235.
- ALLEN, Kenneth Ph., *Cervantes and the Pastoral Mode*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1977.
- ANGULO Y PULGAR, Martín de, *Égloga fúnebre a Don Luys de Góngora de versos entresacados de sus obras*, estudio y edición de Francisco J. ESCOBAR, Paris-Sorbonne: Université de Paris-Sorbonne, Projet CLEA 3-OBVIL *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, Grupo Pólemos bajo la dirección de Mercedes BLANCO.
- ARMAS, Frederick A. de, “De pinturas, fuentes y sepulcros en *La Galatea*, VI: el maravilloso jardín de Meliso”, en Kurt REICHENBERGER y Darío FERNÁNDEZ-MORERA (coords.), *Cervantes y su mundo*, Kassel: Reichenberger, I, 2004, p. 21-32.
- ASSENZA, Concetta, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca: LIM, 1997.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, “Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1957, p. 1-35.
- , *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, 2ª ed.
- BACA, Jesús Ángel, *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- BAREA, Miguel Ángel, *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco J. ESCOBAR, Sevilla: Universidad, 2017.
- BERRIO, Pilar, “Música en *La Galatea*: de nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 231-242.
- , “Instrumentos musicales en *El pastor de Fílida*”, *Dicenda*, 12, 1994, p. 11-18.
- , “La música en *El pastor de Fílida*”, *Criticón*, 69, 1997, p. 101-110.
- BONILLA, Antonio, *Codificación cordófono en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco: patrones ternarios y análisis comparativo*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco J. ESCOBAR, Sevilla: Universidad, 2012.
- BUENO, Ana Carmen, “Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor”, *Destiempos*, 23, 2010, p. 167-181.
- CALVO, M.ª Rosa, *El arpa en el Renacimiento español*, Madrid: Servicio de Investigación Banco Exterior, 1986.

- , *El arpa en el Barroco español*, Madrid: Alpuerto, 1992.
- , *El arpa en la obra de Cervantes*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, con un estudio de José PRIETO.
- , *El arpa en la Biblia*, Madrid: ARLU Ediciones, 2000.
- CAMMARATA, Joan y DAMIANI, Bruno M., “Music in *La Galatea* and the Visual Arts”, *Crítica Hispánica*, 12 (1-2), 1990, p. 15-25.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, París: Presses Universitaires de France, 1977.
- , “Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria”, en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, p. 135-136.
- CARDAMOME, Donna G., “The Debut of the Canzone Villanesca alla Napolitana”, *Studi Musicali*, 4, 1975, p. 65-75.
- , *The Canzone Villanesca alla Napolitane and Related Forms, 1537-1570*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- , “‘Madrigali a Tre et Arie Napolitane’ a Typographical and Repertorial Study”, *Journal of the American Musicological Society*, 35(3), 1982, p. 436-481.
- CASTRO, Américo, *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, 1957.
- CERVANTES, Miguel de, *Poesías completas II*, edición de Vicente GAOS, Madrid: Clásicos Castalia, 1981.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, en *Obra completa*, edición de Florencio SEVILLA y Antonio REY, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos ROMERO, Madrid: Cátedra, 1997.
- , *Viaje del Parnaso*, edición de Florencio SEVILLA y Antonio REY, Madrid: Alianza, 1997.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición del INSTITUTO CERVANTES dirigida por Francisco RICO, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- , *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edición de Florencio SEVILLA y Antonio REY, Madrid: Alianza, 1998.
- , *La Galatea*, edición de Francisco LÓPEZ ESTRADA, Madrid: Cátedra, 2006.
- , *La Galatea*, edición de Juan MONTERO en colaboración con Francisco J. ESCOBAR y Flavia GHERARDI, Madrid-Barcelona: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, 2014.
- CETINA, Gutierre de, *Sonetos y madrigales completos*, edición de Begoña LÓPEZ BUENO, Madrid: Cátedra, 1990.
- CORONA, Antonio, “The vihuela and the guitar in sixteenth-century Spain: a critical appraisal of some of the existing evidence”, *The Lute*, 30, 1990, p. 2-24.
- CRAVENS, Sydney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid: Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, 1976.
- DAMIANI, Bruno, *Montemayor’s «Diana»: Music and the Visual Arts*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- DARBORD, Michel, “La Clara Diana a lo divino”, en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Burdeos: Fêret, 1962, p. 402-411.



- DEFORD, Ruth I., "Marenzio and the villanella alla romana", *Early music*, 27(4), 1999, p. 535-551.
- DEL RÍO, Alberto, "Figuras al margen algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina", en Javier GUIJARRO CEBALLOS (ed.), *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1999, p. 147-161.
- , "El arpa y la chirumbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva", en Christoph STROSETZKI (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 1087-1097.
- , "Las Bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías", en Begoña LÓPEZ BUENO (coord.), *La Égloga*, Sevilla: Universidad, 2002, p. 91-120.
- DÍAZ FERRUZ, Joaquín, "Vacilaciones y contradicciones en la 'Historia de Timbrio y Silerio': algunos aspectos sobre la composición de la *La Galatea*, de Miguel de Cervantes", *Glosa*, 1, 1989, p. 119-134.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel: Edition Reichenberger, 2008.
- , "Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. El artículo XII *De oris colloquutione* de Juan Caramuel", *Criticón*, 103-104, 2008, p. 55-68.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, "El soneto del rufián "arrepentido"(en dos series)", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17 (1), 1997, p. 87-108.
- DI STEFANO, Giuseppe, con la colaboración de PIERUCCI, Daniela, *Palmerín de Olivia (Salamanca, Juan de Porras, 1511)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- EGIDO, Aurora, "El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*", *Anthropos*, 98-99, 1989, p. 85-89.
- , "La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco" y "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, p. 9-55 y 56-84.
- , "El eremitismo ejemplar. De *La Galatea* al *Persiles*", en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona: PPU, 1994, p. 333-348.
- EISENBERG, Daniel, "La teoría cervantina del tiempo", en Sebastián NEUMEISTER (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main: Vervuert, I, 1989, p. 433-439.
- ESCOBAR, Francisco J., "Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos", en José M.<sup>a</sup> MAESTRE, Joaquín PASCUAL y Luis CHARLO (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Madrid-Alcañiz: CSIC-Instituto de Estudios Humanísticos, 2008, IV.1, p. 287-302.
- , "Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l'Académie sévillane dans *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza", en Lioudmila CHVEDOVA, Michel DESHAIES, Stanislaw FISZER y Marie-Sol ORTOLA (eds.), *La Renaissance en Europe dans sa diversité. III. Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*, Nancy: Université de Lorraine, Groupe «XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Europe», 2015, p. 289-303.
- , "Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)", en José Manuel RICO GARCÍA y Pedro RUIZ PÉREZ (eds.), *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2015, p. 119-142.

———, “*Ut musica poesis* o música de soledades en *La Galatea* (con notas cervantinas sobre etología humana)”, en *Cervantes & Shakespeare. 400 anos no diálogo das Artes*, Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, en prensa.

ESPINOSA, Pedro, *Poesía*, edición de Pedro RUIZ PÉREZ, Madrid: Clásicos Castalia, 2011.

FERRERAS, Jacqueline, *Les dialogues espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Lille: Université de Lille III, Atelier national de reproduction des thèses, 1985.

———, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad, 2008, 2<sup>a</sup> ed.

FOSALBA, Eugenia, *La «Diana» en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1994.

FRONTAIN, Reymond-Jean y WAJCIL, Jan (eds.), *The David Myth in Western Literature*, West Lafayette (Ind): Purdue University Press, 1980.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Psalle et sile (Canta y calla)”, en *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, p. 325-412.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido MORROS, Barcelona: Crítica, 1995.

GARCÍA MONTALBÁN, Antonio, “Lo sonoro, función y símbolo en *Don Quijote*”, *Nassarre*, 21, 2005, p. 389-441.

GAYLORD RANDEL, Mary Malcolm, “Reading the Pastoral Palimpsest: *La Galatea* in Gongora’s *Soledad primera*”, *Symposium*, 36, 1982, p. 71-91.

GIL POLO, Gaspar, *Diana enamorada*, edición de Francisco LÓPEZ ESTRADA, Madrid: Clásicos Castalia, 1988.

GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París: Gallimard, 1976.

GOMÁ, Javier, *La imagen de tu vida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

GÓNGORA, Luis de, *Romances*, edición de Antonio CARREÑO, Madrid: Cátedra, 2000, 5<sup>a</sup> ed. rev.

GORNALL, John F. G. y SMITH, Colin, “Góngora, Cervantes and the Romancero: Some Interactions”, *The Modern Language Review*, 80, 1985, p. 351-361.

HOCES, Rafael, *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco J. ESCOBAR, Sevilla: Universidad, 2011.

ISTEL, Edgard, “The music in *Don Quixote*”, *Musical Quarterly*, 13, 1927, p. 434-450.

IVENTOSCH, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia: Castalia, 1975.

JÜRGEN, Hahn, *The Origins of the Baroque Concept of «Peregrinatio»*, Chapel Hill: North Carolina University Press, 1973.

LABRADOR, Germán, “Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela”, *Anales Cervantinos*, 40, 2008, p. 229-242.

———, “La guitarra y Cervantes: la caracterización de un registro sonoro cervantino propio del siglo XX”, en Begoña LOLO (coord.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, p. 307-322.

- LISLEVAND, Rolf y SMITH, Hopkinson, *El arte de la cuerda pulsada en la Corte de Felipe II y sus sucesores*, vol. III de *La música de Felipe II*, Barcelona: Audivis Ibèrica, 1999.
- LOLO, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la Música: Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Visiones del «Quijote» en la música del siglo XX*, Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación-Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar, 2000, 2ª ed.
- LOPE DE VEGA, *Pastores de Belén*, edición de Antonio CARREÑO, Madrid: Cátedra, 2010.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Pedro Manuel, “La música y la guitarra en la obra de Cervantes”, *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 33, 1995, p. 69-71.
- MANIFOLD, John S., “Cervantes, the guitar and history”, *Canon*, 7 (8), 1954, p. 342-344.
- MARTÍN, Antonio, “Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 22, 2003, p. 321-360.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, edición de Juan MONTERO, Barcelona: Crítica, 1996.
- MONTERO, Juan, “La *Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril”, *Criticón*, 61, 1994, p. 69-80.
- , “*La Galatea*: hacia Cervantes”, *Revista de Occidente*, 427, 2016, p. 106-120.
- MORROS, Bienvenido, “La penitencia de amor”, en *Otra lectura del «Quijote». Don Quijote y el elogio de la castidad*, Madrid: Cátedra, 2005, p. 74-78.
- MUÑOZ, Juan Ramón, “La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Epos*, 17, 2001, p. 141-163.
- , “Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, 2003, p. 279-297.
- MURRAY SCHAFER, Robert, *The tuning of the world*, Nueva York: Knopf, 1977.
- , *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont: Destiny Books, 1994.
- NAVARRO, Rosa, “Los dos amigos: Silerio y Timbrio”, en *Cervantes*, Madrid: Síntesis, 2003, p. 26-27.
- NÚÑEZ, Valentín, “Glosa y parodia de los *salmos penitenciales* en la poesía de cancionero”, *Epos*, 17, 2001, p. 107-139.
- , *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los «Salmos» y el «Cantar de los cantares»*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- PASTOR, Juan José, *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- PAZ GAGO, José Mª., “‘Señora, donde hay música no puede haber cosa mala’ (DQ II, 34). La música en el Quijote”, *Edad de Oro*, 22, 2003, p. 361-371.
- PINTACUDA, Paolo, “Una traduzione spagnola dei *Salmi penitenziali* petrarcheschi: studio ed edizione”, en Luisa SECCHI TARUGI (ed.), *Francesco Petrarca. L'opera latina: tradizione e fortuna. Atti*

- del XVI Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 19-22 luglio 2004), Florencia: Franco Cesati, 2006, p. 391-418.
- POGGI, Giulia, “Ruisñores y otros músicos naturales: Quevedo entre Góngora y Marino”, *La Perinola*, 10, 2006, p. 257-269.
- QUEROL, Miguel, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: Comtalia, 1948.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, edición de Fernando CABO, Barcelona: Crítica, 1993.
- , *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición de Lía SCHWARTZ e Ignacio ARELLANO, Barcelona: Crítica, 1998.
- REY, José J., “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, en *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 41-100.
- , “Silencio”, en *Veterodoxia* <<http://www.veterodoxia.es/silencio/>> [consultado 30 septiembre 2017].
- REY HAZAS, Antonio, “Cervantes y Góngora. Primer acercamiento: poética barroca y modernidad literaria”, en *Góngora hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, edición de Joaquín ROSES, Córdoba: Diputación Provincial, 2004, p. 17-58; reimpresso y revisado: “Cervantes, Góngora y el *Entremés de los romances*”, en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005, p. 83-176.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- , *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.
- , “El Canto de Calíope: entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria”, en M<sup>a</sup>. Carmen MARÍN PINA (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza: Universidad, 2010, p. 393-429.
- , “L’auteur caché: Pérez de Oliva y la dignidad del hombre”, *e-Spania* [En ligne], 29 | février 2018, mis en ligne le 01 février 2018, consulté le 12 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/27345>.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, 15, 1971, p. 227-239.
- SALAZAR, Adolfo, “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, p. 21-56 y 118-173.
- SALES, Emilio José, “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, 2005, p. 115-158.
- SANAHUJA, José Lucas, *Cervantes y la música*, Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- SÁNCHEZ, Alberto, “Historia de Timbrio y Silerio”, *Anales Cervantinos*, 2, 1952, p. 455-504.
- SCAMUZZI, Iole, “Il viaggio di Timbrio e Silerio fra il medioevo italiano e Cervantes”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 10, 2007, p. 63-82.
- , *Il «curioso impertinente» fra Spagna e Italia*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2010.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1998.

SNELL, Bruno, "L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale", en *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Turín: Einaudi, 1963.

SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, "El otro sinónimo voluntario", en *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Barcelona: Ediciones Carena, 2004, p. 127-142.

TORRES, Norberto, "El estilo 'rasgueado' de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII", *Revista de investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, 6, 2012, p. 1-46.

TRUEBLOOD, Alan S., "Nota adicional sobre Cervantes y el silencio", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, 1959, p. 98-100.

VÁZQUEZ, Francisco, *Palmerín de Olivia*, edición de Giuseppe DI STEFANO, Pisa: Universidad, 1966.

VIAN HERRERO, Ana (edición general, estudio preliminar y cronología) y BARANDA, Consolación et al. (ediciones y notas), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba: Almuzara, 2010.

VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, Madrid: Visor Libros, 2000.

## ANEXOS

### Apéndice:

#### Tesis performativa<sup>82</sup>

#### Guía de lectura para una música de cuento: *Silerio (Suite cervantina para viola da gamba)*

Mediante tres movimientos, tiempos y estilos diferenciados, la viola da gamba, instrumento cordófono de arco empleado para la evocación y reconstrucción de la música en tiempos de Cervantes<sup>83</sup>, recrea en una intersección de códigos tres estados sentimentales, emocionales y anímicos de Silerio entre el sonido tímbrico del fraseo instrumental y el silencio, esto es como imitación del lema *psalle et sile*. Este recorrido emocional en la construcción del personaje a modo de *leitmotiv* responde, en cuanto a su caracterización o naturaleza genérica, a una suite tripartita para viola da gamba con guiños a las danzas del Siglo de Oro al tiempo que se estructura en tres fases como un efecto o *ilusión sonora*:

#### I. Son *battente*: despertar del enamoramiento.

Los matices de dinámica y las posibilidades técnicas de la viola da gamba en arquetipos rítmicos ternarios evocan como mimesis creativa el toque *battente* de la guitarra con sabor *humilde* y popular. No obstante, estas sonoridades armonizan el sistema tonal mayor y menor con el modal, sustentado sobre modulaciones y progresiones entre Re mayor y La mayor, es decir el primer estado de hilaridad y de progresiva tristeza ante el desarrollo truncado del amor en la caracterización de Silerio como truhán y bufón en su propósito de conquistar a Nísida.

## Hipotexto musical para guitarra en un primer estadio redaccional: inicio de la composición

The image shows a musical score for guitar, consisting of seven systems of two staves each. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of three sharps.

## II. Recogimiento: estado introspectivo y contradicción amorosa.

La alegría inicial por la sensación de enamoramiento en Silerio, marcada por la tónica de Fa mayor en la implementación del sistema tonal mediante patrones rítmicos ternarios, da paso al gradual sentimiento de dolor en su *soledad sonora* ante la imposibilidad de poder amar a Nísida, de quien estaba enamorado también su mejor amigo, Timbrio. Esta contradicción afectiva, reflejo del conflicto interior o psicomaquia interna de Silerio a modo de estilo *medio* e híbrido, queda marcada en el empleo de notas sostenidas en las cuerdas dobles y el posterior contrapunto para retomar seguidamente tanto la progresión modal, es decir Re menor (subdominante), Do Mayor (mediante), Si b mayor (dominante) y La mayor (tónica), como el *ritornello* inicial a modo de variaciones y atenuación del dolor interior reflejado en *La Galatea* por el tono élego del laúd, representado aquí por la viola da gamba.

## Hipotexto musical primigenio para el contrapunto: fragmentos de obertura

The image displays a musical score for Viola da Gamba, consisting of six systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music is highly rhythmic, featuring complex patterns of sixteenth and thirty-second notes, often with rests. The notation includes various ornaments and dynamic markings, such as accents and slurs, which are typical for a 'fermata ad libitum' style. The overall texture is dense and expressive, reflecting the 'obstinato' mentioned in the text.

III. *Al aire* del arpa: trascendencia espiritual.

La viola da gamba, con un *obstinato* en virtud de variaciones fragmentarias como lamentos elegíacos sobre Sol # menor en una *fermata ad libitum*, imita mediante pizzicato las posibilidades sonoras del arpa como instrumento caracterizador del estilo *sublime* y último estado en la metamorfosis de Silerio, o sea el anhelo de trascendencia espiritual motivado por el desengaño amoroso, como si de un *rubato* continuo se tratase, en el tratamiento de la *desviación expresiva* del tempo sobre dibujos rítmicos binarios y cuaternarios.

### Hipotexto originario para la imitación del *arpa*: compases iniciales del primer estadio redaccional



Sirva, por tanto, esta música de *cuento* como una muestra interdisciplinar de las posibilidades de reflexión investigadora, proceso de composición e implementación creativa sobre la vigencia actual de la literatura y música en tiempos de Cervantes a partir del comparatismo entre las artes. Tanto es así que con esta propuesta didáctica del Siglo de Oro, idónea en seminarios de trabajo en equipo más allá de una mera reconstrucción de aliento arqueológico, se podría estimular a futuros investigadores acercándolos a esta intersección de códigos de mundos creativos fronterizos con el objeto de propiciar un trabajo de cooperación entre disciplinas complementarias ya en su realidad histórica. Resuene, en fin, el cuento de Silerio como rondó final para tres variaciones.

## NOTAS

1. El presente artículo constituye un adelanto de un estudio más desarrollado que estamos elaborando sobre las intersecciones de códigos estéticos entre literatura y música, o sea *ut musica poesis*, en *La Galatea*, obra que citaremos por Miguel de CERVANTES, *La Galatea*, edición de Juan MONTERO en colaboración con Francisco J. ESCOBAR y Flavia GHERARDI, Madrid-Barcelona: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, 2014; véase también: Juan MONTERO, “*La Galatea*: hacia Cervantes”, *Revista de Occidente*, 427, 2016, p. 106-120. En lo que respecta a las implicaciones simbólicas de la música en *La Galatea*: Joan CAMMARATA y Bruno M. DAMIANI, “Music in *La Galatea* and the Visual Arts”, *Crítica Hispánica*, 12 (1-2), 1990, p. 15-25; y Pilar BERRIO, “Música en *La Galatea*: de nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 231-242. Interés reviste asimismo recordar la presencia de *La Galatea* en conocidos discursos musicales, sobre todo desde la adaptación al francés en 1783 de Jean-Pierre Claris de Florian y sus



novelas de inspiración pastoril *Estelle et Némorin* (1788); en este campo sobresale la labor creativa de Fanny Mendelssohn en *La romance de Galatée* (1820), con las canciones “Voulez vous être hereux” y “Amitié, reprends ton empire”, y de Hector Berlioz, sobre este último motivo en 1831. Dedicar precisamente a esta recepción de *La Galatea* en la música de aliento romántico un capítulo de su Tesis Doctoral, en fase de elaboración, Sandra MYERS, profesora adscrita al Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Por último, en lo que atañe a la amplia bibliografía sobre Cervantes y la música, destacamos: Miguel QUEROL, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: Comtalia, 1948; Adolfo SALAZAR, “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, p. 21-56 y 118-173; Begoña LOLO (ed.), *Cervantes y el Quijote en la Música: Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 2007; Juan José PASTOR, *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007; *íd.*, *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009; Begoña LOLO (ed.), *Visiones del «Quijote» en la música del siglo XX*, Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación-Centro de Estudios Cervantinos, 2010; y José Lucas SANAHUJA, *Cervantes y la música*, Madrid: Universidad Complutense, 2011.

2. Como contrapunto identitario respecto a su hermana Blanca, Nísida, la hermosa dama cantora inalcanzable para Silerio, sugiere, en lo que hace a su nombre, la latinización *Nesida*, procedente del vocablo griego *nêsís* (‘isla pequeña’); de ahí la *Isola di Nisida*, isla volcánica del archipiélago de las Islas Flegree, cercana al Cabo Posillipo, en Nápoles (enclave geográfico identificable en *La Galatea*). Tanto es así que dicho antropónimo estaba ya presente tanto en las *Silvas* de Estacio (II, 2, 78; III, 1, 148) como en la *Arcadia* (Ég. XII, 94) y *Églogas* (I, 14, 16; II, 33; IV, 46) de Sannazaro, lo que viene a explicar su arraigo y predicamento ulterior en la literatura pastoril, al igual que en la de filiación piscatoria napolitana; así lo evidencia Luigi Tansillo, a propósito de la relación amorosa entre la ninfa Nísida y Posílipo (*Clorida*, CXXXVI, 2); Bernardino Rota en *Tirsi* (*Pescatoria VIII*) así como en *Pescatoria XI*; y *Mergellina* de Giulio Cesare Capaccio, en concreto en *Pescatoria II y III*. En cuanto a la tradición española áurea, además de *La Galatea*, el nombre deja ver su calado en un contexto pastoril en *La Arcadia* de Lope y en *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader, hasta llegar a la *Soledad segunda* de Góngora (v. 594-597), evocada posteriormente en la *Égloga fúnebre* de Martín de Angulo y Pulgar como homenaje al poeta cordobés, de la que estamos preparando el estudio y edición en el marco académico del Proyecto de investigación, auspiciado por el Grupo Pólemos, *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, Projet CLEA 3-OBVIL, Université de Paris-Sorbonne, bajo la dirección de Mercedes BLANCO. No está tampoco ausente este nombre en obras de aliento mitológico, como *La Circe* de Lope de Vega. En suma, en *La Galatea*, Nísida encarnaría, en un plano simbólico, la isla que llega a prender y avivar, frente al candor de su hermana, las pasiones de los amigos Silerio y Timbrio. Por lo demás, estos habían acordado coincidir en dicha ciudad, por lo que el viaje compartido por ambos constituye en realidad un reflejo simbólico de sus respectivos anhelos, y por tanto un guiño simbólico cervantino, de alcanzar la isla de Nísida, es decir la joven cantora que despertaba las crecientes pasiones en ellos, fuese por su belleza o por la música, como si de una seductora sirena napolitana se tratase. Se hace visible en consecuencia que la ígnea y habladora Nísida se contraponen y complementan a la par, por su carácter activo, la personalidad contenida, pasiva y silenciosa de su hermana Blanca, quien aceptará en cambio la propuesta de matrimonio por parte de Silerio. Finalmente, sobre el lugar de nacimiento de Nísida se constata alguna contradicción cervantina puesto que pese a lo indicado en el libro II, más adelante, en el IV, Elicio responde a Darinto que en realidad la joven “en las apartadas del famoso Sebeto fue criada [es decir, ‘educada’]”, habiendo nacido, al parecer, en las riberas del Tajo (CERVANTES, *La Galatea*, p. 264); cf. Joaquín DÍAZ FERRUZ, “Vacilaciones y contradicciones en la ‘Historia de Timbrio y Silerio’: algunos aspectos sobre la composición de la *La Galatea*, de Miguel de Cervantes”, *Glosa*, 1, 1989, p. 119-134, p. 121-122, n. 10.

3. CERVANTES, *La Galatea*, p. 128 ss.

4. Cf. para la presencia de Astor en dicha obra el capítulo XX: *Palmerín de Olivia*, edición de Giuseppe DI STEFANO, Pisa: Universidad, 1966, p. 68-69. Sobre otros pormenores del libro puede leerse también el estudio de este investigador, con la colaboración de Daniela PIERUCCI, en *Palmerín de Olivia (Salamanca, Juan de Porras, 1511)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. En cuanto al pasaje de *El Quijote*: “Y abriendo otro libro vio que era *Palmerín de Oliva*, y junto a él estaba otro que se llamaba *Palmerín de Ingalaterra*; lo cual visto por el licenciado, dijo: -Esa oliva se haga luego rajas y se quemee, que aun no queden della las cenizas [...]” (Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco RICO, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998, p. 81). En lo referente a las fronteras e intersecciones de códigos entre los libros de pastores y los de caballerías con derivaciones híbridas hacia la narrativa de Cervantes, véanse: Sydney P. CRAVENS, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid: Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, 1976; Alberto DEL RÍO, “El arpa y la chirumbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva”, en Christoph STROSETZKI (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 1087-1097; *id.*, “Las Bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías”, en Begoña LÓPEZ BUENO (coord.), *La Égloga*, Sevilla: Universidad, 2002, p. 91-120; Emilio José SALES, “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, 2005, p. 115-158; y Ana Carmen BUENO, “Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor”, *Destiempos*, 23, 2010, p. 167-181.

5. De hecho, Silerio ostentaba, en verdad, dicho estatus.

6. Asimismo, también como reflejo de este paladín, en el libro II de *La Galatea*, nuestro protagonista trata de salvar a Timbrio de ser ajusticiado por una “sinrazón” –es decir ‘injusticia’–, haciendo un ademán de caballero andante tras “echar mano a la espada”. Sin embargo, como Don Quijote, este loable y utópico propósito resultará frustrado de manera que su amigo consigue escapar por sus medios, mientras que él es apresado (CERVANTES, *La Galatea*, p. 116).

7. “No quieras, Astor –replicó Nísida–, confirmar tú la sentencia que aún el juez no tiene dada. Muestra buen ánimo, que no es riguroso trance de batalla este a que te aventuras’. ¡Pluguiera al cielo, hermosa Nísida –respondí yo–, [habla Astor] que en ese término me viera, que de mejor gana ofreciera el pecho al peligro y rigor de mil contrapuestas armas, que no la mano a dar esta amorosa carta a quien temo que, siendo con ella ofendida, ha de arrojar sobre mis hombros la pena que la ajena culpa merece!” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 131). Para el subtema de la carta y otros elementos de este episodio Cervantes tiene en cuenta la historia de Leriano y Laureola en *Cárcel de amor*, como también sucede en la de Renato y Eusebia en *El Persiles*.

8. Basta reparar en la onomástica *parlante* del protagonista, procedente del latín *sileo* ‘guardar silencio’. Además, *silentium*, con correspondencias simbólicas en la emblemática, presentaba su conexión semántica y conceptual con *soledad* (*solitas*). En cualquier caso, la crítica ha relacionado el nombre de Silerio con esta raíz etimológica en latín por el hecho de silenciar su amor por Nísida; cf. Kenneth Ph. ALLEN, *Cervantes and the Pastoral Mode*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1977, p. 75; y Francisco LÓPEZ ESTRADA, en su edición de *La Galatea* (Madrid: Cátedra, 2006, p. 402, n. 52). En cuanto a la poética del silencio en la literatura española áurea, con implicaciones en la obra cervantina, véanse los estudios de Aurora EGIDO: “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco” y “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, recogidos en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, p. 9-55 y 56-84; así como de José J. REY, “Silencio”, en *Veterodoxia* <<http://www.veterodoxia.es/silencio/>> [consultado 30 septiembre 2017].

9. CERVANTES, *La Galatea*, p. 129. Por ello, Astor oculta en silencio sus verdaderos sentimientos cuando, dirigiéndose a Nísida y Blanca, dice: “No penséis, señoras, que el silencio que hasta ahora he tenido en no deciros la causa de la pena que imagináis que siento lo haya causado tener yo

poco deseo de obedeceros, pues ya se sabe que si algún bien mi abatido estado en esta vida tiene, es haber granjeado con él venir a términos de conoceros y como criado serviros”; (CERVANTES, *La Galatea*, p. 127-128). Del mismo modo, también en virtud de esta actitud silente y el secreto de amor, en la carta de Timbrio a Nísida, este le comunica a la joven que le parecía “ser mejor que alabáredes mi silencio en la muerte, que no que vituperáredes mi atrevimiento en la vida”; (CERVANTES, *La Galatea*, p. 130).

10. CERVANTES, *La Galatea*, p. 129-130. Para luego indicar: “Yo quise, quiero y querré bien a Nísida, tan sin ofensa de Timbrio cuanto lo ha mostrado bien mi cansada lengua, que jamás la habló que en favor de Timbrio no fuese, encubriendo siempre, con más que ordinaria discreción, la pena propia por remediar la ajena” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 133). Se trata, en efecto, de un lugar común cervantino, como se comprueba en este otro pasaje pero ahora perteneciente al *Entremés de la cueva de Salamanca*, en palabras de Leonarda: “yo me apretaré con mi llaga y pasaré mi soledad lo menos mal que pudiere.” En Miguel de CERVANTES, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, en *Obra completa*, edición de Florencio SEVILLA y Antonio REY, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 989.

11. Entendido el concepto desde los postulados teóricos de Robert MURRAY SCHAFER, *The tuning of the world*, Nueva York: Knopf, 1977; y *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont: Destiny Books, 1994.

12. 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 áurea. En lo que atañe a la tradición pastoril, Vossler constataba 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 su continuación por Gil Polo, entre otros libros impresos. En cambio, una obra fundamental para comprender la evolución y desarrollo de dicho subtema, *La Galatea*, había quedado oscurecida en dicha monografía, salvo por una mera referencia en el epígrafe “Motivos de soledad en el arte de la narración” en relación a un diálogo entre el pastor Elicio y el caballero Darinto, en el libro IV, sobre el supuesto refinamiento letrado de los pastores. Del mismo modo, Vossler no llega a mencionar tampoco *La Galatea* en el capítulo “Motivos de soledad en la poesía pastoril”; cf. la traducción de J. M. Sacristán: Karl VOSSLER, *La soledad en la poesía española*, Madrid: Visor Libros, 2000. Por otra parte, en la transición estética y cambio de paradigmas de Fernando de Herrera a Góngora en la que se ubica Cervantes, Begoña LÓPEZ BUENO ha propuesto el binomio conceptual *soledad moral*, por el marchamo horaciano y senequista reconocible 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 musical y la *melopeia* (*La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar, 2000, 2ª ed., p. 26-29). En el caso de *La Galatea*, entre la soledad moral horaciana y la soledad sonora, o por decirlo en otros términos, entre los matices del canto y del silencio espirituales, cabe destacar el cuento (o canto) de Silerio, que incluye su propia música monódica con *tonos humanos y divinos*. Sin embargo, también otros episodios paralelos e incluso polifónicos como los de Mireno y Lauso, por mencionar algunos ejemplos representativos, están vinculados, en calidad de temas *intermedios* o *couplets*, a esta historia matriz gracias a la consideración por parte de Cervantes de su música de soledades como un tema principal o *leitmotiv* vertebrador, de visible textura homofónica, cuestión que abordamos en un trabajo sobre cantos de soledades en varios poetas áureos, entre los que se encuentra el propio Cervantes, Jerónimo de Carranza, Pedro Espinosa, Góngora y otros autores; véase: “*Ut musica poesis* o música de soledades en *La Galatea* (con notas cervantinas sobre etología humana)”, en *Cervantes & Shakespeare. 400 anos no diálogo das Artes*, Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, en prensa. Por lo demás, Cervantes, al igual que estos preclaros ingenios que marcan el nuevo rumbo hacia la poesía áurea, concede una especial importancia a la sonoridad y al silencio mismo sobre la palabra a modo de *melogenia*, anuncio en fin del nuevo

lenguaje estético. Por último, cabe recordar que la *melopeia* o caracterización musical estaba en los cimientos de la novela pastoril española, tanto por la eufonía y euritmia de *La Diana*, a tenor de sus cualidades sonoras, como por la sólida formación musical de su artífice, o sea Montemayor. De hecho, algunos pasajes de *La Diana* fueron adaptados en clave musical en época áurea, como es el caso de la canción “Passaba amor su arco desarmado”, en *Musical Banquet* (1610) por Robert Dowland; cf. *Ramilletes de cantigas, villancicos, ensaladas, romances, pavanas, glosas, tonos e otros entretenimientos*, Grupo SEMA, Madrid: Discos Oblicuos, 2001.

13. El nombre de Timbrio se contrapone, por su marcada resonancia y sonoridad, al de Silerio, en tanto que queda asociado a *timbre*: ‘acción gloriosa que ensalza y ennoblece a quien la realiza’. Cervantes opone y complementa, por tanto, el silencio y contención de Silerio respecto a su amor hacia Nísida frente al sonido percutivo o de acción por parte de Timbrio. Su nombre *parlante* evoca, en efecto, el término en latín *tympanum* (‘tamborín’, ‘tipo de pandero’ o ‘atabal’), procedente del griego antiguo *týmpanon* y este, a su vez, de *týptō* (‘golpear’). Otros indicios del carácter activo pero poco cambiante de Timbrio, frente al proteico de Silerio, los ponen de relieve su talante aventurero y habilidad en el arte de la destreza –así lo pondera su amigo ante Nísida–, lo que le llevará a protagonizar un duelo con Pransiles al son de una ronca trompa. Por lo demás, antes de Cervantes, quien recuerda el nombre de Timbreo a propósito de Apolo en el *Viaje del Parnaso* (IV, 69), encontramos el de *Tymbria* dando título a un coloquio pastoril de Lope de Rueda y en un romance (“Tymbria, mujer romana, / moça de muy poca edad”) de la *Rosa gentil* de Joan de Timoneda. El nombre sería adoptado con el tiempo por Bernardo de la Vega en *El pastor de Iberia* y por Lope de Vega tanto en *La Arcadia* como en la comedia *Adonis y Venus*.

14. Repárese que la referida correspondencia entre *sileo* (‘guardar silencio’) y Silerio para *La Galatea* no desentonaba tampoco, fuese en el plano fónico como en el pastoril, con *Sincero* de *La Arcadia*; sobre los nombres pastoriles en Sannazaro y su recepción ulterior: Herman IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia: Castalia, 1975. Por otra parte, el recuerdo simbólico-onomástico de Silerio dejaría todavía su huella, andando el tiempo, en Cervantes en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615), en concreto en *Pedro de Urdemalas*. De hecho, en esta comedia cobra especial relevancia el personaje de Silerio, quien aconseja al rey, en calidad de criado suyo, en tanto que intercede por él para tratar de ayudarlo a obtener los favores amorosos de la gitana Belica. Por tanto, este criado presenta puntos de encuentro con el Silerio de *La Galatea* no sólo por su papel de intermediario en asuntos de amores sino también en cuanto al silencio, como contrapunto respecto a la música dominante en la obra, puesto que guardará este secreto para que no llegue a oídos de la suspicaz y recelosa reina.

15. Cervantes, con *La Galatea*, venía a augurar el desarrollo que esta divisa conceptual, expuesta en la verja del coro de la Catedral de Toledo, tendría años después en nuestras letras áureas; por ejemplo, en un preclaro lector de *La Galatea*, o sea Calderón de la Barca y su *Exhortación panegírica al silencio. Motivada de su apóstrophe Psalle et sile* (1662), o en el compendio de 1689 *Psalle et sile: canto y silencio en los choros de las santas iglesias cathedrales y colegiadas*, realizado por el Obispo Martín de Ascargorta.

16. Sobre este tecnicismo entendido como contexto sonoro, véase: Jesús Ángel BACA, *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, p. 164-167. En cuanto a las diferentes formalizaciones del diálogo como género humanístico en el Siglo de Oro: Jacqueline FERRERAS, *Les dialogues espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle ou l’expression littéraire d’une nouvelle conscience*, Lille: Université de Lille III, Atelier national de reproduction des thèses, 1985; *íd.*, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad, 2008, 2ª ed.; y *Diálogos españoles del Renacimiento*, edición general, estudio preliminar y cronología de Ana VIAN HERRERO; ediciones y notas de Consolación BARANDA et al., Córdoba: Almuzara, 2010, con un estado crítico de la cuestión.

17. Para dicho Canto, véase: Pedro RUIZ PÉREZ, “El *Canto de Calíope*: entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria”, en M<sup>a</sup>. Carmen MARÍN PINA (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza: Universidad, 2010, p. 393-429; también del mismo autor: *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

18. Más allá de una prefiguración *in nuce* del ingenioso hidalgo, llama la atención el cuidado y detenido tratamiento que concede Cervantes, en su conciencia y rúbrica de escritor (*sphragis*), al personaje de Silerio como estrategia de identidad y fabulación del yo-autor, esto es caracterizado desde la técnica de *leitmotiv* pero también en forma de máscara, heterónimo o *alter ego* con alusiones simbólicas al silencio, la reticencia y la fuerza de lo implícito en clave metaliteraria. No obstante, dicha proyección de su pensamiento musical como *homo faber*, en un maridaje dialogístico entre el sonido y el no-sonido como poética de lo neutro para una partitura literaria, deja entrever la implicación e intervención del escritor en esta construcción estética identitaria como *auteur caché*, categoría conceptual que ha aplicado Pedro RUIZ PÉREZ en “L’*auteur caché* en el diálogo español del XVI”, *Colloque International Stratégies argumentatives dans le dialogue espagnol au Siècle d’Or*, organizado por EA 3656 AMERIBER (EREMM: Équipe de Recherche sur l’Espagne Médiévale et Moderne), bajo la dirección de Elvezio Canonica y Pierre Darnis, Burdeos, Université Bordeaux Montaigne / Institut Cervantes, Universidad de Burdeos, 11-12 mayo 2017; en cuanto al andamiaje teórico de referencia como punto de partida: Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París: Gallimard, 1976. Para otros aspectos circunscritos a estas estrategias de identidad autorial, autorepresentación y autorreferencialidad véase igualmente de Pedro RUIZ PÉREZ: *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009; y también con implicaciones cervantinas: Javier GOMÁ, *La imagen de tu vida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

19. CERVANTES, *La Galatea*, p. 125-126.

20. Américo CASTRO, *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, 1957, p. 324; cf. CERVANTES, *La Galatea*, p. 123-124. Recuérdese también, en este sentido, el soneto cervantino dedicado *Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla* (“¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza”), al decir de un rufián (Miguel de CERVANTES, *Poesías completas II*, edición de Vicente GAOS, Madrid: Clásicos Castalia, 1981, p. 376-378).

21. En cuanto a los guitarristas asociados al oficio de barbero por el hecho de tocar a lo rasgado o rasgueado se da no sólo en Cervantes, así en la jornada III de *La entretenida* o en *La guarda cuidadosa*, sino también en otros ingenios áureos; es el caso de Mateo Alemán en *El Guzmán de Alfarache*, Góngora o Quevedo por ejemplo, este último en *Los Sueños*, la *Premática del tiempo* e incluso en unos versos sobre el conocido romance circunscrito al conde Claros (“El Conde Claros que fue / título de la guitarra, / se quedó en las barberías, / con chaconas de la agalla”). Esta expresión referida a tocar a lo barbero, que alcanzó connotaciones negativas (cf. Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, 1611), se transmitió con posterioridad, como refleja el *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música en esta Corte*, de 1792, con edición facsímil (Londres: Tecla Editions, 1977). Sobre la guitarra barroca rasgueada o a lo barbero, véanse: OSUNA, Isabel. *La guitarra en la historia*, Madrid: Alpuerto, 1983; José J. REY, “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, en *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 41-100; y Norberto TORRES, “El estilo ‘rasgueado’ de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII”, *Revista de investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, 6, 2012, p. 1-46.

22. A veces considerada en la época sinónimo de guitarra barroca, aunque destronada por esta. Sin embargo, resultan evidentes sus diferentes texturas, sonoridades, notación e interpretación más sofisticadas en el caso de la vihuela –baste reparar en el hexagrama–, y los géneros en los

que se emplea. De hecho, frente a los aires populares de la guitarra, la vihuela tenía cabida en géneros sacros como motetes o fragmentos consagrados por la tradición literaria culta como el *Beatus ille* horaciano; véase: Antonio CORONA, “The vihuela and the guitar in sixteenth-century Spain: a critical appraisal of some of the existing evidence”, *The Lute*, 30, 1990, p. 2-24; Rafael HOCES, *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco J. ESCOBAR, Sevilla: Universidad, 2011, a propósito de la complejidad en la notación para guitarra por su carácter de música popular; y Miguel Ángel BAREA, *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco J. ESCOBAR, Sevilla: Universidad, 2017, en lo que hace a los mecanismos de improvisación vinculados a los procesos de creación estética. Un notable muestrario de estos repertorios para vihuela y guitarra pueden escucharse en Rolf LISLEVAND y Hopkinson SMITH, *El arte de la cuerda pulsada en la Corte de Felipe II y sus sucesores*, vol. III de *La música de Felipe II*, Barcelona: Audivis Ibèrica, 1999. En cualquier caso, frente a los “nobles” y aristocráticos laúd, vihuela, arpa o lira, la guitarra, sin embargo, le sirve a Silerio para tratar de agradar, con sus tonos humanos, a Nísida. Se trata, como se sabe, de un motivo muy cervantino que anticipa episodios posteriores como el del pícaro Loaysa en *El celoso extremeño*, cuyo canto y toque guitarrístico seduce a Leonora y también a Luis, recomendándole a este último dicho instrumento como acompañamiento para la voz; o el de Camila en *El Quijote* (I, 33), en el que se pondera la capacidad de seducción que posee la música, al margen de instrumentos específicos. Respecto a la presencia concreta de la guitarra en *El Quijote*, sea a lo rasgado como acompañamiento o con el punteado, Cervantes le concede cierto protagonismo como en I, 51, en el que caracteriza al soldado fanfarrón Vicente de la Rosa, esto es bravo, galán y músico, al tocar una guitarra a lo rasgado (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 579), con puntos de encuentro además respecto a Silerio en su oficio de guitarrista truhán. A propósito de este pasaje de *El Quijote*, Suárez Figaredo ha visto tras el personaje de Vicente de la Rosa a Vicente Espinel, elogiado precisamente en el “Canto de Calíope”; cf. Enrique SUÁREZ FIGAREDO, “El otro sinónimo voluntario”, en *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Barcelona: Ediciones Carena, 2004, p. 127-142, p. 133. De otro lado, en la segunda parte de *El Quijote*, en concreto en el capítulo 38, en la recreación del famoso reino de Candaya, la Trifaldi recuerda a un seductor poeta y gran bailarín “que tocaba una guitarra que la hacía hablar” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 943). Más adelante, en el capítulo 67, Don Quijote decide hacerse pastor adoptando el apodo Quijótiz, al tiempo que alude a los guitarristas y copleros (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1177). En lo que hace a la relación de Cervantes con la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada, véanse: Edgard ISTEEL, “The music in *Don Quixote*”, *Musical Quarterly*, 13, 1927, p. 434-450; John S. MANIFOLD, “Cervantes, the guitar and history”, *Canon*, 7(8), 1954, p. 342-344; Pedro Manuel LÓPEZ GUTIÉRREZ, “La música y la guitarra en la obra de Cervantes”, *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 33, 1995, p. 69-71; Germán LABRADOR, “Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela”, *Anales Cervantinos*, 40, 2008, p. 229-242 (en p. 239-241 ofrece el apéndice “La guitarra en la obra de Cervantes”); e *íd.*, “La guitarra y Cervantes: la caracterización de un registro sonoro cervantino propio del siglo XX”, en B. LOLO (coord.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, p. 307-322. Al margen de estos pasajes cervantinos sobre la guitarra, no cabe olvidar tampoco la importancia de este instrumento tanto en la iconografía de la época, es el caso de los *Emblemas* de Alciato u obras como un *Ángel con una guitarra de cuatro órdenes* en una talla en madera policromada renacentista custodiada en el Museo Catedralicio de Ávila, como en los tratados musicales; así en *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546) de Alonso Mudarra, con piezas para guitarra de cuatro órdenes, la *Orphenica Lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana, la *Declaración de los instrumentos* (1549) de fray Juan Bermudo, quien ofrece una clasificación organológica de las guitarras y vihuelas, o la *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos*

naturales y b, mollados con estilo maravilloso (1596) de Joan Carles Amat. También adquiere pleno protagonismo la guitarra en otros tratados posteriores como el *Método muy facillísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceño (1626), con unas notas introductorias sobre el estilo rasgueado a lo español como pasatiempo para “los tristes” y consuelo para “los solos”, y la *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza* (1674) de Gaspar Sanz; en este último se incluye el estilo mixto, es decir de rasgueado y punteado, instaurado con anterioridad por el teórico y laudista Paolo Giovanni Foscarini en 1630.

23. Para esta caracterización genérica en el caso de la guitarra, véase: Antonio BONILLA, *Codificación cordófono en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco: patrones ternarios y análisis comparativo*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco J. ESCOBAR, Sevilla: Universidad, 2012.

24. Véanse al respecto: Concetta ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca: LIM, 1997; los trabajos de Donna G. CARDAMOME, “The Debut of the Canzone Villanesca alla Napolitana”, *Studi Musicali*, 4, 1975, p. 65-75; *The Canzone Villanesca alla Napolitane and Related Forms, 1537-1570*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981; y “Madrigali a Tre et Arie Napolitane’ a Typographical and Repertorial Study”, *Journal of the American Musicological Society*, 35(3), 1982, p. 436-481; así como Ruth I. DEFORD, “Marenzio and the villanella alla romana”, *Early music*, 27(4), 1999, p. 535-551. Sobre el género del madrigal en el Siglo de Oro, con intersecciones de códigos entre la poesía y la música, está realizando su Tesis Doctoral Joseph ROUSSEËS.

25. En este pasaje, Cervantes recuerda las costumbres relajadas de los ermitaños de su época que nada tenían que ver con las de antaño, incluyendo su concepto de penitencia. Con todo, D. Quijote le transmite a Sancho, trayendo a colación estos hábitos fingidos de los ermitaños coetáneos, que “menos mal hace el hipócrita que se finge bueno que el público pecador”; es decir justamente la actitud del caballero Silerio metido a ermitaño, al margen de una firme vocación, como este peculiar eremita, antes soldado (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 831).

26. Como analizamos en nuestro artículo, en preparación, sobre la influencia de la *Philosophía de las armas* de Jerónimo de Carranza en *La Galatea*; en cuanto a este humanista: Francisco J. ESCOBAR, “Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l’Académie sévillane dans *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza”, en Lioudmila CHVEDOVA, Michel DESHAIES, Stanislaw FISZER y Marie-Sol ORTOLA (eds.), *La Renaissance en Europe dans sa diversité. III. Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*, Nancy: Université de Lorraine, Groupe “XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Europe”, 2015, p. 289-303; e *íd.*, “Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)”, en José Manuel RICO GARCÍA y Pedro RUIZ PÉREZ (eds.), *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2015, p. 119-142. Véase también a propósito de la sospecha atribución cervantina: José Ignacio Díez FERNÁNDEZ, “El soneto del rufián “arrepentido” (en dos series)”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17(1), 1997, p. 87-108.

27. Véase sobre este particular: Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1998.

28. “Sucedió, pues, que, como la belleza de Nísida tan esculpida en mi alma quedó desde el primer punto que mis ojos la vieron, no pudiendo tener mi pecho tan rico tesoro encubierto, cuando solo o apartado alguna vez me hallaba, con algunas amorosas y lamentables canciones le descubría con velo de fingido nombre. Y así, una noche, pensando que ni Timbrio ni otro alguno me escuchaba, por dar alivio un poco al fatigado espíritu, en un retirado aposento, sólo de un laúd acompañado, canté unos versos, que, por haberme puesto en una confusión gravísima, os lo habré de decir, que eran estos [...]” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 133). A este pasaje alude G. LABRADOR, “Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela”, p. 237.

29. CERVANTES, *La Galatea*, p. 293-295; cf.: “[Habla Timbrio:] Y una noche, me acuerdo (y aun es bien que me acuerde, pues en ella comenzó a amanecer mi día) que, estando sosegado el mar, quietos los vientos, las velas pegadas a los árboles, y los marineros, sin cuidado alguno, por diferentes partes del navío tendidos, y el timonero casi dormido por la bonanza que había y por la que el cielo le aseguraba, en medio deste silencio y en medio de mis imaginaciones, como mis dolores no me dejaban entregar los ojos al sueño, sentado en el castillo de popa, tomé el laúd y comencé a cantar unos versos que habré de repetir agora, porque se advierta de qué extremo de tristeza y cuán sin pensarlo me pasó la suerte al mayor de alegría que imaginar supiera.” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 293). A este canto en soledad con el son dialogístico del laúd se ha referido G. LABRADOR, “Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela”, p. 238. Por lo demás, las quintillas de Timbrio dejaron su huella en *la Galatée, roman pastoral; imité de Cervantes...* (1793) de Claris de Florian.

30. Como se recordará: “[Habla D. Quijote] Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento, que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados. Y con esto se fue, porque no fuese notado de los que allí le viesan. No se hubo bien apartado, cuando, volviendo en sí la desmayada Altisidora, dijo a su compañera: —Menester será que se le ponga el laúd, que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1000). Al final, el caballero andante se decantará por un romance, esto es “Suelen las fuerzas de amor”, compuesto por él mismo y cantado al son de una vihuela; una interpretación de estos versos puede escucharse en AAVV, *Miguel de Cervantes. «Don Quijote de la Mancha». Romances y músicas*, Hespèrion XXI-La Capella Reial de Catalunya, bajo la dirección de Jordi SAVALL, Bellaterra: Alia Vox-Comunidad de Madrid, 2005, disco II, corte IV.17; cf. también para los paisajes sonoros en *El Quijote*: José M<sup>a</sup>. PAZ GAGO, “‘Señora, donde hay música no puede haber cosa mala’ (DQ II, 34). La música en el Quijote”, *Edad de Oro*, 22, 2003, p. 361-371; y Antonio GARCÍA MONTALBÁN, “Lo sonoro, función y símbolo en *Don Quijote*”, *Nassarre*, 21, 2005, p. 389-441.

31. Se ha venido indicando, en efecto, que instrumentos como el laúd, el arpa o la vihuela resultaban idóneos para una música elegiaca y en soledad; cf. J. J. REY, “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, p. 81 ss.

32. CERVANTES, *La Galatea*, p. 134.

33. CERVANTES, *La Galatea*, p. 111.

34. CERVANTES, *La Galatea*, p. 135. En cuanto a otros paralelos textuales en la tradición literaria española sobre la historia de los dos amigos, destacan algunos subtemas en *El Conde Lucanor*, la *Segunda parte de «La Diana»* de Alonso Pérez y la patraña XXII de *El Patrañuelo* de Timoneda; en lo que hace a la literatura italiana asimilada por Cervantes, cabe recordar la jornada X, 8 del *Decamerón*. En lo que hace a las fuentes medievales de este relato en *La Galatea*, véase: Iole SCAMUZZI, “Il viaggio di Timbrio e Silerio fra il medioevo italiano e Cervantes”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 10, 2007, p. 63-82; y en lo concerniente al recurso cervantino de los dos amigos: Emilio ALARCOS, “Cervantes y Boccaccio”, en *Homenaje a Cervantes, II. Estudios cervantinos*, Valencia: Mediterráneo, 1950, p. 195-235; Juan Bautista AVALLE-ARCE, “Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1957, p. 1-35; Juan Ramón MUÑOZ, “La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Epos*, 17, 2001, p. 141-163; y Iole SCAMUZZI, *Il «curioso impertinente» fra Spagna e Italia*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2010, *passim*, con paralelismos entre el *Curioso impertinente*, el episodio de Silerio y *El curioso impertinente* de Guillén de Castro, p. 129-152, sobre todo 133 ss. Para el contexto francés de *El curioso impertinente*, incluyendo la traducción de Nicolas Baudouin, y sus implicaciones textuales respecto al género pastoril, véase: Eugenia FOSALBA, *La «Diana» en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, p. 240 ss. y 250 ss. En cuanto a las implicaciones estructurales y narrativas de la historia de Silerio y Timbrio en *La*



*Galatea*, véanse: Alberto SÁNCHEZ, “Historia de Timbrio y Silerio”, *Anales Cervantinos*, 2, 1952, p. 455-504; Celina SABOR DE CORTÁZAR, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, 15, 1971, p. 227-239; J. DÍAZ FERRUZ, “Vacilaciones y contradicciones en la ‘Historia de Timbrio y Silerio’: algunos aspectos sobre la composición de la *La Galatea*, de Miguel de Cervantes”, p. 119-134; y J. R. MUÑOZ, “La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, p. 141-163.

35. El nombre de Blanca, de hecho, se encuentra vinculado a la prosopografía y etopeya del personaje cervantino. Así, de una parte, destaca su blancura como rasgo físico de belleza, mientras que, de otra, sugiere la candidez y pureza que esta atesora, cualidades bien concordadas respecto a su futuro esposo caballero ermitaño. No falta tampoco, en este sentido, cierto recuerdo al cromatismo silente representado por el ermitaño en alusión simbólica al silencio dialogístico interior. Tanto es así que Astor manifiesta en su relato que, durante su conversación con Nísida y Blanca, “jamás la menor hermana [es decir, Blanca] habló palabra, sino que, con un extraño silencio, estuvo siempre colgada de las mías”; es decir, demuestra por tanto una actitud simétrica y concomitante a la adoptada por él; y prosigue puntualizando el caballero que este silencio de Blanca, parangonable al suyo como secreto amoroso, no respondía en absoluto a un defecto: “Y seos decir, señores, que si callaba, no era por no saber hablar con toda discreción y donaire, porque en estas dos hermanas mostró naturaleza todo lo que ella puede y vale” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 132-133); en lo que atañe a esta relación entre Silerio y Blanca véase, a partir de la dualidad *parecer-ser*: J. DÍAZ FERRUZ, “Vacilaciones y contradicciones en la ‘Historia de Timbrio y Silerio’: algunos aspectos sobre la composición de la *La Galatea*, de Miguel de Cervantes”, p. 124-125.

36. CERVANTES, *La Galatea*, p. 136-137. El símbolo de la blanca como moneda de escaso valor en un pasaje referido a un ermitaño, en este caso fullero, lo recrea Quevedo en *El Buscón*, II, 3: “[Habla Pablos en relación al ermitaño tahúr] Dejónos el bienaventurado hacer dos manos y luego nos la dio tal, que no dejó blanca en la mesa” (Francisco de QUEVEDO, *La vida del Buscón*, edición de Fernando CABO, Barcelona: Crítica, 1993, p. 128). En cualquier caso, esta complicidad psicológico-musical por parte de los amigos Timbrio y Silerio subraya en el plano simbólico su naturaleza dual y complementaria a lo largo de la trama, así como facilita la anagnórisis final.

37. CERVANTES, *La Galatea*, p. 138.

38. CERVANTES, *La Galatea*, p. 142.

39. En lo que hace al tratamiento cervantino del eremita *ejemplar*, con atención a Silerio: Aurora EGIDO, “El eremitismo ejemplar. De *La Galatea* al *Persiles*”, en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona: PPU, 1994, p. 333-348, sobre todo p. 334 ss. Para la función del silencio en la historia del eremita Silerio y otros pormenores simbólicos: Alan S. TRUEBLOOD, “Nota adicional sobre Cervantes y el silencio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, 1959, p. 98-100; Aurora EGIDO, “El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*”, *Anthropos*, 98-99, 1989, p. 85-89; ampliado en *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 19-32; J. DÍAZ FERRUZ, “Vacilaciones y contradicciones en la ‘Historia de Timbrio y Silerio’: algunos aspectos sobre la composición de la *La Galatea*, de Miguel de Cervantes”, p. 119-134; Juan Ramón MUÑOZ, “Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, 2003, p. 279-297; Rosa NAVARRO, “Los dos amigos: Silerio y Timbrio”, en *Cervantes*, Madrid: Síntesis, 2003, p. 26-27 (véase también p. 10, 20, 24, 26-27, 36); e I. SCAMUZZI, “Il viaggio di Timbrio e Silerio fra il medioevo italiano e Cervantes”, p. 63-82.

40. Nos valemos de este concepto aplicado al género pastoril siguiendo a Bruno SNELL, “L’Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale”, en *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Turín: Einaudi, 1963, p. 387 ss. E. FOSALBA, por su parte, lo emplea para el caso de la *Diana* de Montemayor (*La «Diana» en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, p. 194). Por lo demás, en este paisaje espiritual de *La Galatea*, Silerio aparece retratado con una indumentaria propia de un asceta de viso *pictórico*, a la manera de Zurbarán y otros artistas áureos, e incluso *escultórico*: “[...]”

vestido de un tosco buriel, con los pies descalzos y una áspera sogá ceñida al cuerpo, que de cordón le servía. Estaba con la cabeza inclinada a un lado, y la una mano asida de la parte de la túnica que sobre el corazón caía, y el otro brazo a la otra parte flojamente derribado” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 111). Como se sabe, el buriel era un paño tosco, habitual en pastores, labradores y personas pobres, como ermitaños o religiosos; consta de hecho en el capítulo XXVIII del *Libro de las fundaciones* de Santa Teresa. Además del buriel, Silerio llevaba una túnica o vestidura de lana interior, por lo general, debajo de los hábitos de los religiosos, aunque usada también en contextos de la tradición pastoril, por ejemplo en *La Arcadia* de Lope de Vega, o referidos a ermitaños. Destaca, en este sentido, la descripción prosopográfica del ermitaño tahúr por Quevedo en *El Buscón*, II, 3: “[habla Pablos tras su plática con el soldado pretendiente:] Yendo en estas conversaciones, topamos en un borrico un ermitaño con una barba tan larga, que hacía lodos con ella, macilento y vestido de paño pardo” (QUEVEDO, *La vida del Buscón*, p. 126).

41. En lo relativo a este pasaje con una especial atención a sus elementos pictóricos, véase: Frederick A. de ARMAS, “De pinturas, fuentes y sepulcros en *La Galatea*, VI: el maravilloso jardín de Meliso”, en Kurt REICHENBERGER y Darío FERNÁNDEZ-MORERA (coords.), *Cervantes y su mundo*, Kassel: Reichenberger, I, 2004, p. 21-32.

42. Para el tratamiento estético de la música en *El pastor de Fílida*, véanse los trabajos de Pilar BERRIO, “Instrumentos musicales en *El pastor de Fílida*”, *Dicenda*, 12, 1994, p. 11-18; y “La música en *El pastor de Fílida*”, *Criticón*, 69, 1997, p. 101-110. Por otra parte, cabe recordar que Gálvez de Montalvo, amigo de Cervantes y condiscípulo suyo bajo la férula del humanista Juan López de Hoyos, no sólo colaboró, como se sabe, en los preliminares de *La Galatea* con un soneto que incluye una alusión a la soledad, sino que también fue elogiado en el “Canto de Calíope” por su obra pastoril: “¿Quién pudiera loaros, mis pastores, / un pastor vuestro amado y conocido, / pastor mejor de cuantos son mejores, / que de Fílida tiene el apellido? (220) / La habilidad, la ciencia, los primores, / el raro ingenio y el valor subido / de LUIS DE MONTALVO, le aseguran / gloria y honor mientras los cielos duran” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 370-371). De hecho, en el conocido pasaje del escrutinio de libros en *El Quijote* (I, 6) se salva *El pastor de Fílida* siendo calificada de “joya preciosa”. Al tiempo, se llega a indicar, como sucede en *La Galatea* a propósito de la dualidad *pastor-cortesano*: “-No es ése pastor -dijo el cura-, sino muy discreto cortesano: [...]” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 86).

43. De hecho, Montemayor retrata a Orfeo con un arpa, como sucedía en los libros del siglo XV, mientras que Gálvez de Montalvo imagina en *El pastor de Fílida* que Erión hace el suyo con la ayuda de una especie de salterio (*baldoza*). También otros personajes se suman a este entretenimiento musical que refleja un refinamiento musical cortesano recreado en el Palacio de Felicia y las ninfas que lo habitan. De esta manera, al igual que don Felis, Dórida entona su lastimero canto con un arpa en el libro II, así como Arsileo en el III hasta el punto de encandilar a Belisa; cf. Jorge de MONTEMAYOR, *La Diana*, edición de Juan MONTERO, Barcelona: Crítica, 1996, p. 76, 150, 186-187, n. 117. Ofrece por lo demás un estudio sobre el pensamiento musical de Montemayor en *La Diana*: Bruno DAMIANI, *Montemayor's «Diana»: Music and the Visual Arts*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.

44. En efecto, el arpa consta en *El Quijote*, I, 28, cuando Dorotea, al referir sus gustos y habilidades habituales en una refinada mujer de clase social alta, manifiesta que en “los ratos que del día” le quedaban se “acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una harpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 322). Resulta de interés, en este sentido, la importancia de la soledad en las tierras en las que se refugia la joven, apareciendo disfrazada en la escena con un hábito que no es el suyo, como Silerio. Pasando a la segunda parte de *El Quijote*, en el capítulo 35, con motivo del desencanto de Dulcinea y de la profecía de Merlín, suenan arpas, en consonancia con otros instrumentos, en un carro triunfal tirado de seis mulas pardas en el que se divisaba una ninfa hasta cesar “la música de las chirimías, y luego la de las

arpas y laúdes que en el carro sonaban” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 920-921). Ya en el capítulo 44, en la recreación del gobierno de Sancho Panza y sus aventuras en el castillo, reaparece este símbolo musical como un *leitmotiv* en dos ocasiones; la primera: “Y, en esto, se sintió tocar una harpa suavísimamente. Oyendo lo cual, quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído”. Luego la desventura Altisidora, como Silerio en *La Galatea*, acompaña su canto, en este caso un romance, con un arpa (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 986-987). Por último, de un modo similar a la función del arpa en el “Canto de Calíope” con motivo de las exequias de Meliso, se halla este mismo instrumento en el capítulo 69 gracias a “un hermoso mancebo vestido a lo romano” con el objeto de atenuar el *páthos* dramático por el túmulo de la supuesta fallecida Altisidora: “Luego hizo de sí improvisa muestra, junto a la almohada del al parecer cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de una harpa que él mismo tocaba cantó con suavísima y clara voz estas dos estancias: [...]” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1186). Un análisis circunscrito al arpa en los Siglos de Oro y su presencia en las fuentes bíblicas ofrece M.<sup>a</sup> Rosa CALVO, en tres estudios: *El arpa en el Renacimiento español*, Madrid: Servicio de Investigación Banco Exterior, 1986; *El arpa en el Barroco español*, Madrid: Alpuerto, 1992; y *El arpa en la Biblia*, Madrid: ARLU Ediciones, 2000. Esta investigadora es también autora de una monografía sobre la pervivencia de la imagen del arpa en la obra cervantina: *El arpa en la obra de Cervantes*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, con un estudio de José PRIETO.

45. El motivo bíblico de David y el arpa se encuentra presente no sólo en *La Galatea* sino en otros textos de la tradición pastoril española. El caso más representativo lo constituye *Pastores de Belén* de Lope de Vega, con visibles puntos de encuentro respecto a *Rimas sacras*; se comprueba por ejemplo en la figura de David como un Orfeo a lo divino: “La primera [generación] es de profetas / y divinos patriarcas, / desde Abraham a David, / de quien seréis torre y arpa. / De reyes es la segunda, / desde David a que salgan / de Babilonia a Sión, / y vuelvan a honrar el arca”; “NECTALVO. -De Rut Obed nació, de Obed el santo / padre del gran pastor de Belén, nuestro / Jesé, que con David le ha honrado tanto, / David en el cantar a Dios tan diestro; / préstame tú para tu mismo canto, / aunque también de lágrimas maestro, / aquel arpa divina, y haré solo / que resuene mi voz de polo a polo.”; y “Que yo de David quiero / cantar en tu alabanza el salmo santo / en que al Dios verdadero / ofrece de la voz el dulce canto; / David, cuya armonía, / cuya arpa los espíritus vencía” (LOPE DE VEGA, *Pastores de Belén*, edición de Antonio CARREÑO, Madrid: Cátedra, 2010, p. 145, 321 y 511; véase también 173 ss.). De hecho, Lope, al identificarse con dicho personaje por su actitud de pecador arrepentido, llevó a cabo *Las hazañas del Segundo David* y *David perseguido y montes de Gelboé*, al tiempo que recordará de manera puntual a este salmógrafo en *Triunfos divinos* (V, 2, 253-254), *Corona trágica* (IV, 225-232), *La Dragontea* (I, 1, estr. 77, v. 6), *Jerusalén conquistada* (III, estr. 23, 7-8), *Laurel de Apolo* (silva II, 613-614), *Rimas humanas y divinas de Tomé Burguillos* y otras obras. Por lo demás, en consonancia con la cosmovisión o *Weltanschauung* del Fénix, el tema había alcanzado altas cotas de popularidad en diferentes registros y autores; así desde la *Exposición moral sobre el salmo LXXXVI del real propheta David* de Montemayor, músico y como es sabido uno de los principales impulsores del género pastoril en España, a *Las lágrimas de David, o el rey más arrepentido*, de Felipe Godínez. En lo que hace a esta vertiente penitencial, Quevedo también llevó a cabo un desarrollo conceptual de este *leitmotiv* en su *Heráclito cristiano* y *segunda arpa a imitación de David*, con posible influencia de los *Salmos penitenciales* de Petrarca, el *Segundo cancionero espiritual* de Montemayor e incluso los libros de oraciones de la época, entre otras fuentes. En cualquier caso, destaca en esta obra quevediana composiciones que abordan motivos tratados en *La Galatea* tales como el menosprecio de corte. Lo comprobamos en *Desprecio de el aparato vano y superfluo de Heráclito cristiano*, cuyo arranque es el siguiente: “Pise, no por desprecio, por grandeza”. En el mismo poemario adquiere especial relevancia otra variante del

motivo en la composición *A un amigo que retirado de la corte pasó su edad*. Incluye además el tratamiento del *beatus ille* en su *incipit* (“Dichoso tú que alegre en tu cabaña,”), en un estado de soledad y desencanto: “En esa soledad que libre baña”, v. 4 (Francisco de QUEVEDO, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición de Lía SCHWARTZ e Ignacio ARELLANO, Barcelona: Crítica, 1998, p. 34 y 59). Véase para la recepción del motivo bíblico en otros textos áureos: Raymond-Jean FRONTAIN y Jan WAJCIL (eds.), *The David Myth in Western Literature*, West Lafayette (Ind): Purdue University Press, 1980.

46. Durante el Renacimiento, la potencialidad iconográfica de David, desde Miguel Ángel hasta Camillo Boccaccino, así *El profeta David*, de 1530 en el Palazzo Farnese de Roma, debió ser otro factor relevante para que Cervantes llevase a cabo tal sugerencia simbólica con cierto efecto plástico. Incluso en determinados lugares de la geografía castellana en los que puede localizarse una ermita como en Villa de Olivares de Duero, en Valladolid, se representa a David, como en la tabla realizada por Juan Soreda en la línea estética de Miguel Ángel.

47. Para un desarrollo de estas cuestiones, véanse los siguientes estudios: Alberto DEL RÍO, “Figuras al margen algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina”, en Javier GUIJARRO CEBALLOS (ed.), *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1999, p. 147-161, especialmente p. 152 ss.; Valentín NÚÑEZ, “Glosa y parodia de los salmos penitenciales en la poesía de cancionero”, *Epos*, 17, 2001, p. 107-139; Paolo PINTACUDA, “Una traduzione spagnola dei Salmi penitenziali petrarcheschi: studio ed edizione”, en Luisa SECCHI TARUGI (ed.), *Francesco Petrarca. L’opera latina: tradizione e fortuna. Atti del XVI Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 19-22 luglio 2004)*, Florencia: Franco Cesati, 2006, p. 391-418; Valentín NÚÑEZ, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los «Salmos» y el «Cantar de los cantares»*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010; y el capítulo introductorio de Pedro RUIZ PÉREZ a Pedro ESPINOSA, *Poesía*, Madrid: Clásicos Castalia, 2011, p. 12-15; los salmos pueden leerse en p. 133-135, 155-157, 232-234 y 241-252. No cabe olvidar tampoco, atendiendo al contexto europeo, que la práctica musical de los salmos estaba bien instaurada en el calvinismo durante la época Isabelina, coincidente con la trayectoria vital y estética de Cervantes. De hecho, como se sabe, Isabel I reinó desde 1558 a 1603, siendo relevada con posterioridad en el trono por Jacobo I, cuyo gobierno duró hasta 1625. Para la recepción de la *Diana* de Montemayor y el género pastoril español en Inglaterra, con un visible desinterés por parte de los traductores hacia *La Galatea* hasta prácticamente el siglo XVIII, véase: E. FOSALBA, *La «Diana» en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, p. 273 ss. Por otra parte, en la inscripción catedralicia toledana referida, conocida seguramente por Cervantes, constaba, junto a la cartela *psalle et sile*, algunas citas de los salmos como entrada musical y litúrgica al coro; e incluso Calderón, por su parte, llegó a incluir otras para su poema *Psalle et sile*, tomando en consideración esta tradición espiritual en tanto que se inspiraba en las nociones sobre armonía de San Isidoro en el libro III de sus *Etimologías* con sus tecnicismos *psallo* (‘entonar salmos’) y *psalterium* (‘salterio’), aplicados efectivamente al cántico. Calderón, en su poema *Psalle et sile*, ejemplifica esta derivación espiritual de *psallo* precisamente en la figura de David como salmista y pastor: “En Oriente hay quien diga (320) / tuvo origen (bien fuera / que la luz nos viniera del Oriente) / si no hubiera quien siga / que David la primera / vez al arca cantó; y es más decente (325) / creer que pastor invente / el que sagrados loores / canten con sus rebaños los pastores. [...] / En David pues el canto / introducido al templo, / bien la opinión de continuarse fundo / hasta que Ambrosio santo, (350) / con el anciano ejemplo / de ser devota aclamación del mundo, / le dio, David segundo / y prelado primero, / al arca del maná más verdadero (355)”. Citamos por la edición de Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, « Psalle et sile (Canta y calla) », en *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, p. 325-412; el poema de Calderón comprende las p. 395-412; las referidas a estos versos: p. 406-407.

48. Con algunos puntos de encuentro además con Góngora y Quevedo a propósito de la música *natural*; véase a este respecto: Giulia POGGI, “Ruisiñores y otros músicos *naturales*: Quevedo entre Góngora y Marino”, *La Perinola*, 10, 2006, p. 257-269.

49. CERVANTES, *La Galatea*, p. 107-108. Para las implicaciones narrativas derivadas de la inserción de esta escena en la trama de la obra: J. R. MUÑOZ, “Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*”, p. 8 ss.

50. Los versos íntegros pueden leerse en CERVANTES, *La Galatea*, p. 108-110.

51. GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido MORROS, Barcelona: Crítica, 1995, p. 70.

52. “De este dolor y de otros muchos estaba tan combatida [Diana] que ni el yugo del matrimonio ni el freno de la vergüenza fueron bastantes a detener la furia de su amor, ni remediar la aspereza de su tormento, sino que, sus lamentables voces esparciendo y dolorosas lágrimas derramando, las duras peñas y fieras alimañas enternecía. [...] y conociendo la culpa que ella en su tormento tenía, concibió su corazón tan angustiada tristeza, y vino su alma en tan peligroso desmayo que pensó que entonces la deseada muerte diera fin a sus trabajos” (Gaspar GIL POLO, *Diana enamorada*, edición de Francisco LÓPEZ ESTRADA, Madrid: Clásicos Castalia, 1988, p. 90). Más adelante, Gil Polo volverá a recurrir a la imagen de las duras peñas a propósito del sufrimiento de Clenarda: “Hizo Clenarda tan gran lamento cuando cayó en la cuenta del engaño, que las duras piedras ablandara, mas no enterneció aquellos duros corazones”; así como en la canción de Arsileo: “[...] Moviendo tal conciento / por campos y encinales / que ablande duras peñas y a fieros animales / cause crecido espanto, / moved, hermosas ninfas, regocijado canto” (GIL POLO, *Diana enamorada*, p. 127 y 262). Del mismo modo, en su *Arcadia* Lope conjuga el motivo de la soledad y el paisaje recreado mediante ásperos empedrados. Dos escenas representativas en este sentido las protagonizan Crisalda y Anfriso, este último suspirando sobre una peña y habiendo mudado el hábito de pastor por el de peregrino: “Subía [Crisalda] algunas veces una hermosa pastora, entre otras muchas que de la ciudad salían con su ganado, por aquellas sierras, cuya elevada cumbre parecía exceder la región del aire, y, llevada de sus pocos años, por las enramadas y peñascos buscaba triste soledad por dulce entretenimiento.”; y “Y como sentado sobre una peña sospirase [Anfriso], no de otra suerte que el pájaro solitario en secos árboles, fue oído de un hombre rústico [Dardanio] que de aquellas soledades era dueño [...]” (LOPE DE VEGA, *Arcadia, prosas y versos*, p. 214 y 382).

53. En efecto, la figura del caballero ermitaño enamorado resultaba grata a Cervantes si nos atenemos a sus gustos literarios y práctica narrativa, dado que Amadís, al igual que Orlando, como recuerda D. Quijote en su retiro en Sierra Morena, había llevado a cabo una severa penitencia en la Peña Pobre acompañado de un asceta solitario, de nombre Andalod. Dicho motivo entra en diálogo intertextual, claro está, con la historia de Cardenio, integrada en este episodio en el que Cervantes recrea a D. Quijote como penitente en la soledad de la serranía. Por lo demás, la importancia de estos lugares propicios para el apartamiento y la penitencia por amor no se limita al *Amadís* (II, 48 ss.) sino también se extrapola a destacadas obras de la prosa sentimental; son los casos de los arranques de *Arnalte y Lucenda*, así como de *Cárcel de amor* por Diego de San Pedro. De hecho, esta última morada alegórica se ubica en Sierra Morena. Para el motivo de la penitencia amorosa en el *Quijote*, véase: Bienvenido MORROS, “La penitencia de amor”, en *Otra lectura del «Quijote». Don Quijote y el elogio de la castidad*, Madrid: Cátedra, 2005, p. 74-78. Finalmente, cabe recordar que la reescritura paródica de penitentes en espacios arcades alcanzará su esplendor en los romances de Góngora; así a propósito del ermitaño desengañado por amor y retirado “en la Peña Pobre / sin ser Beltenebros”, versos 82-83 del romance “Noble desengaño”, de 1584; una variación del motivo se encuentra en el también romance “Dejad los libros ahora”, de 1590 (v. 73-76): “Hoy desechaba lo blanco, / mañana lo carmesí, / hasta que en la Peña Pobre / quedó ermitaño Amadís.” (Luis de GÓNGORA, *Romances*, edición de Antonio CARREÑO, Madrid: Cátedra, 2000, 5ª ed. rev., p. 214 y 317); cf. asimismo: John F. G. GORNALL y

Colin SMITH, "Góngora, Cervantes and the Romancero: Some Interactions", *The Modern Language Review*, 80, 1985, p. 351-361.

54. El motivo, por lo demás, constituye un anticipo o prefiguración *in nuce* de la peregrinación de la gente de aldea a una devota ermita en el episodio de los disciplinantes en *El Quijote* (I, 52).

55. CERVANTES, *La Galatea*, p. 107. También en la recreación por Gil Polo de la escena de Diana desmayada por el sufrimiento amoroso junto a las duras peñas consta el subtema de la música de las aves pero no con el matiz espiritual de cántico divino, como sí sucede con Silerio; cf. GIL POLO, *Diana enamorada*, p. 90-91: "Pero después que el ánimo [de Diana] cobró algún tanto su vigor, fue tan grande la fuerza de su pasión, el ímpetu con que Amor reinaba en sus entrañas, que le forzó publicar su tormento a las simples avecillas que de los floridos ramos la escuchaban, a los verdes árboles que de su congoja parece que se dolían, y a la clara fuente que el ruido de sus cristalinas aguas con el son y de sus cantares acordaba". Más adelante reaparece este *leitmotiv* pero de nuevo carente de un significado espiritual: "[dice Diana:] Pues ver los matices de las libreadas flores y oír el concierto de las cantadoras aves es cosa de tanto contento, que no iguala con ello de gran parte la pompa y abundancia de la más celebrada corte" (GIL POLO, *Diana enamorada*, p. 150); y del mismo modo en los siguientes pasajes: "Allí [en el paisaje arcádico] de la concertada armonía de las aves que por los verdes ramos bulliciosamente saltaban, el aire tan dulcemente resonaba, que los ánimos con un suave regalo enternece"; "No contaré particularmente [habla Clenarda:] la fertilidad del abundoso suelo, la amenidad de la siempre florida campaña, la belleza de los encumbrados montes, los sombríos de las verdes silvas, la suavidad de las claras fuentes, la melodía de las cantadoras aves, [...]"; y "[...] y el aire sonará del suave canto / y dulce son de cantadoras aves. // Yo soy menos dichoso que las aves, / que saludando están l'alegre Aurora / mostrando allí regocijado canto". Son los versos 5-9 del canto de Montano; más adelante retomará este pastor el mismo motivo en su poema musical (GIL POLO, *Diana enamorada*, p. 176, 210 y 236). En cualquier caso, este *leitmotiv* del canto de las aves en la tradición pastoril española resultaba tópico desde la *Égloga I* de Garcilaso hasta *La Diana* de Montemayor; recuérdese para esta última obra el arranque del libro IV: "Ya la estrella del alba comenzaba a dar su acostumbrado resplandor, y con su luz los dulces ruseñores enviaban a las nubes, el suave canto, [...]" (MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 165). Asimismo, la imagen trascendente del canto de las avecillas como iconotexto sonoro estaba asentada en villancicos, seguidillas y otros cantares populares a lo divino vinculados a pastores y variados personajes de la literatura *humilde* o *marginal* del Siglo de Oro. No obstante, en dicho paisaje sonoro estas versiones o similares difundidas mediante transmisión oral, gracias a la música, debieron ser conocidas por Cervantes. Incluso esta lectura del motivo recreado por nuestro escritor estaba preludiando el tratamiento estético de composiciones, con una naturaleza híbrida entre romance y villancico, realizadas por Góngora, como en *Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor* (1619), en una destacada presencia de la música. Por lo demás, el canto musical de las aves en *La Galatea*, reflejo del equilibrio armónico de la naturaleza, constituye un preludio del posterior tratamiento cervantino, aunque no a lo divino. Lo comprobamos en el pasaje del amanecer mitológico del rubicundo Apolo, en el que "los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora" (*El Quijote*, I, 2).

56. Como en el caso del conocido motete *Locus iste* para coro a capella por Anton Bruckner ("*Locus iste a Deo factus est, inaestimabile / sacramentum, irreprehensibilis est*").

57. Acaso en una imitación del estado de arrobamiento por parte de místicos como Santa Teresa, a quien nuestro escritor dedicase los versos "Virgen fecunda, madre venturosa" (*De Miguel de Cervantes, a los éxtasis de nuestra beata madre Teresa de Jesús*) y cuyo editor fue uno de los más importantes modelos para el autor de *La Galatea*, como él mismo reconoce en esta obra: fray Luis de León.

58. De hecho, este motivo bíblico y en general la figura de Jacob habrá de adquirir notables cotas de protagonismo en otra importante obra del género, esto es *Pastores de Belén* (LOPE DE VEGA,

*Pastores de Belén*, p. 133 ss., 245, 254 y 286 ss.). Entre estos pasajes, el más representativo que evoca este anticipo cervantino en *La Galatea* es el siguiente: “ELISIO. –Cuando de Bersabé Jacob venía, / durmió en harán, y vio que abierto el Cielo, / una escala, que el aire dividía, / tocaba en él, estando asida al suelo;” (*ibid.*, p. 317). Por lo demás, recuérdese la proyección simbólico-alegórica espiritual y moral de otra *scala*, la de la Universidad de Salamanca, con implicaciones conceptuales y filosóficas respecto al pensamiento estético de fray Luis de León y Francisco Salinas en el *ascenso* de la conocida oda “El aire se serena”. No obstante, dicho proyecto, en cuyo diseño iconográfico participó Pérez de Oliva, autor del *Diálogo de la dignidad del hombre* (1546), entra en correspondencia con la propia fachada del edificio y otros siete emblemas salmantinos que conducen a la virtud.

59. Cervantes se decanta, para su construcción literaria de Silerio, por la función simbólica de la ermita como morada o *locus eremus* idóneo para su estado de soledad espiritual y su canto monódico como diálogo interno. No obstante, este microespacio, destinado en un principio al sosegado silencio, adquiere un tratamiento similar en la trama de la obra al palacio de la maga Felicia en *La Diana*, de un lado, y, de otro, a la venta en *El Quijote*, puesto que constituye un lugar de encuentro ritual, o más bien de amena plática musical, para los personajes. Sin embargo, como un matiz diferencial, la ermita en *La Galatea* quedaba elevada, desde el inicio de la historia de Silerio, a la categoría de espacio silente para la soledad y el íntimo recogimiento, si bien a medida que se va desarrollando la trama, será perturbada de manera paulatina por la irrupción de los pastores y sus sucesivos cantos mélicos, sea de naturaleza monódica o polifónica. Este lugar de encuentro de los pastores en un ámbito espiritual entroncaba además, aunque con sus diferencias, con la peregrinación pastoril hacia la casa y palacio de Mundo y Caro en el libro IV de la *Clara Diana* (1580) de fray Bartolomé Ponce; como también en el libro VII de esta obra, aparecerá un nuevo lugar de encuentro para su protagonista, o sea Barpolio, y una comitiva de pastores, a saber la Torre de la Penitencia, lo que nos recuerda la ermita como lugar para la expiación de Silerio en *La Galatea*. Se trata este, en cualquier caso, de un cronotopo que Ponce adapta al canon pastoril reescribiendo en el plano conceptual, aunque no le gustase demasiado, el palacio de Felicia; véanse: Juan Bautista AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, 2ª ed., p. 269-271; Michel DARBORD, “La *Clara Diana* a lo divino”, en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Burdeos: Fêret, 1962, p. 402-411; y Juan MONTERO, “La *Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril”, *Criticón*, 61, 1994, p. 69-80. Como se ve, en la tradición pastoril áurea tiene cabida esta peregrinación de los protagonistas hacia un lugar ritual; también es el caso de la *Arcadia* de Lope de Vega, obra en la que Anfriso y otros personajes que padecen cuitas amorosas acuden, a modo de peregrinación iniciática y penitencial, al Templo alegórico del Desengaño (LOPE DE VEGA, *Arcadia, prosas y versos*, p. 670 ss.). Para este motivo que alcanzó un notable tratamiento en la literatura española barroca a modo de reescritura, palimpsesto o palingénesis, véase: Hahn JÜRGEN, *The Origins of the Baroque Concept of «Peregrinatio»*, Chapel Hill: North Carolina University Press, 1973.

60. Ruperta, en efecto, otro personaje cervantino recogido en la soledad como paliativo para su sufrimiento, no está tampoco exenta de un tratamiento espiritual; cf. Francisco J. ESCOBAR, “Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos”, en José M.ª MAESTRE, Joaquín PASCUAL y Luis CHARLO (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Madrid-Alcañiz: CSIC-Instituto de Estudios Humanísticos, 2008, IV.1, p. 287-302.

61. CERVANTES, *La Galatea*, p. 112.

62. CERVANTES, *La Galatea*, p. 154.

63. Episodio que analizamos en nuestro artículo en preparación sobre Cervantes como lector de Jerónimo de Carranza. En cuanto a la toca blanca como símbolo identificable en la literatura pastoril española, cf. “Mas ya estábamos tan lejos que no oíamos sus voces, sino que vimos que

con una toca blanca, dando vueltas en el aire con ella, nos incitaba para la vuelta” (GIL POLO, *Diana enamorada*, p. 127).

64. CERVANTES, *La Galatea*, p. 159.

65. De hecho, se trataba de un recurso bien presente tanto en la novela griega como en el teatro de aliento plautino, con huellas a su vez en el humanístico o universitario.

66. CERVANTES, *La Galatea*, p. 160.

67. CERVANTES, *La Galatea*, p. 161-162.

68. CERVANTES, *La Galatea*, p. 277-279. Avanzando el libro V, de nuevo Lauso llevará a cabo otro canto (“Alzo la vista a la más noble parte”) en seis octavas “convidado de la soledad del camino y de la sabrosa armonía de las aves,” sobre la *visio* y *cogitatio* de aliento neoplatónico y con apuntes al madrigal “Ojos claros, serenos” de Gutierre de Cetina (CERVANTES, *La Galatea*, p. 306-307).

69. CERVANTES, *La Galatea*, p. 285; y Gutierre de CETINA, *Sonetos y madrigales completos*, edición de Begoña LÓPEZ BUENO, Madrid: Cátedra, 1990, p. 99. En lo que hace a la conciencia relativa del tiempo en Cervantes, véase: Daniel EISENBERG, “La teoría cervantina del tiempo”, en Sebastián NEUMEISTER (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main: Vervuert, I, 1989, p. 433-439; en la p. 433 se alude a este soneto de Silerio.

70. CERVANTES, *La Galatea*, p. 286-287.

71. Como demostramos en un artículo en preparación, tanto el teórico italiano Gioseffo Zarlino como Francisco Guerrero consideraban la retórica de los afectos o de las pasiones esenciales para la transmisión del mensaje musical. Mosquera de Figueroa, por su parte, hombre de letras y vihuelista, en el prólogo que le dedicó a las *Canciones y villanescas espirituales* (1589) de Guerrero, abunda en este pensamiento. Mosquera aparece además elogiado en el “Canto de Calíope”, encontrándose próximo a Baltasar del Alcázar, quien compuso poemas en clave musical: “Puedes, famoso Betis, dignamente (385) / al Mincio, al Arno, al Tibre aventajarte, / y alzar contento la sagrada frente / y en nuevos anchos senos dilatarte, / pues quiso el cielo, que en tu bien consiste, / tal gloria, tal honor, tal fama darte, (390) / cual se la adquiere a tus riberas bellas / BALTASAR DEL ALCÁZAR, que está en ellas. // Otro veréis en quien veréis cifrada / del sacro Apolo la más rara ciencia, / que en otros mil sujetos derramada, (395) / hace en todos de sí grave apariencia. / Mas, en este sujeto mejorada, / asiste en tantos grados de excelencia, / que bien puede MOSQUERA, el licenciado, / ser como el mismo Apolo celebrado. (400)” (CERVANTES, *La Galatea*, p. 377). Para la retórica de los afectos, ilustrada con ejemplos de la literatura áurea, pueden leerse: Antonio MARTÍN, “Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 22, 2003, p. 321-360; Lucía DÍAZ MARROQUÍN, *La retórica de los afectos*, Kassel: Edition Reichenberger, 2008; y de la misma autora: “Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. El artículo XII *De oris colloquutione* de Juan Caramuel”, *Criticón*, 103-104, 2008, p. 55-68. En cuanto a la aplicación de esta retórica en el caso concreto cervantino: J. J. PASTOR, “Hacia una delimitación de los afectos: la emoción musical en Cervantes”, en *Cervantes: música y poesía*, p. 189-219.

72. CERVANTES, *La Galatea*, p. 287.

73. Propiciando así la anagnórisis o reconocimiento de su identidad por parte del caballero eremita hasta el punto de que “se transpuso y estuvo un rato sin acuerdo”; véase: CERVANTES, *La Galatea*, p. 288 así como 289 y 324.

74. CERVANTES, *La Galatea*, p. 290.

75. CERVANTES, *La Galatea*, p. 323.

76. CERVANTES, *La Galatea*, p. 325.

77. CERVANTES, *La Galatea*, p. 327. Analizamos la cuestión en “*Ut musica poesis* o música de soledades en *La Galatea* (con notas cervantinas sobre etología humana)”, art. cit.

78. Esto es, al igual que otras figuras *marginales* y *al margen* por las que Cervantes, excluido también del *Parnaso* en las fronteras entre la realidad y la ficción, mostró una especial sensibilidad estética y humana como *auteur caché*.



79. “[Habla el cura:] Pero ¿qué libro es ese que está junto a él? –*La Galatea* de Miguel de Cervantes –dijo el barbero. –Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar a la segunda parte que promete: quizá 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. –Que me place –respondió el barbero–.” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 86). Del mismo modo, como cierre del prólogo al lector en la segunda parte de *El Quijote*, Cervantes continuaba con la promesa de proseguir con *La Galatea*: “Olvidábaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*” (CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 621); y también por último en la dedicatoria al Conde de Lemos en sus *Ocho comedias*: “Luego irá el gran *Persiles*, y luego *Las semanas del jardín*, y luego la segunda parte de *La Galatea*, si tanta carga pueden llevar mis ancianos hombros;” (en Miguel de CERVANTES, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edición de Florencio SEVILLA y Antonio REY, Madrid: Alianza, 1998, p. 11).

80. Baste aducir la dedicatoria de *El Persiles* por parte del escritor, “puesto el pie en el estribo”, al Conde de Lemos: “Si, a dicha, por buena ventura mía (que ya no sería ventura, sino milagro), me diese el cielo vida, las verá y, con ellas, fin de *La Galatea*, de quien se está aficionado Vuesa Excelencia.” (Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos ROMERO, Madrid: Cátedra, 1997, p. 108-109). En cualquier caso, *La Galatea* resultó ser una obra bien valorada por Cervantes, si recordamos su autorretrato en el capítulo IV del *Viaje del Parnaso* (v. 13-15): “Yo corté con mi ingenio aquel vestido / con que al mundo la hermosa *Galatea* / salió para librarse del olvido” (Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, edición de Florencio SEVILLA y Antonio REY, Madrid: Alianza, 1997, p. 81). Sea como fuere, se pregunta Canavaggio si *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y *Los baños de Argel* no habrían de constituir “la última palabra de los pastores del teatro cervantino” con “final desengañado” e “ideales de un Siglo de Hierro”; cf. Jean CANAVAGGIO, “Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria”, en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, p. 135-136; e ID., *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, París: Presses Universitaires de France, 1977, p. 121-128.

81. Sobre Góngora como lector de Cervantes y otras interacciones intertextuales en este *espejo* (o *música*) de *agua*: Mary Malcolm GAYLORD RANDEL, “Reading the Pastoral Palimpsest: *La Galatea* in Gongora’s *Soledad primera*”, *Symposium*, 36, 1982, p. 71-91; Antonio REY HAZAS, “Cervantes y Góngora. Primer acercamiento: poética barroca y modernidad literaria”, en *Góngora hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, edición de Joaquín ROSES, Córdoba: Diputación Provincial, 2004, p. 17-58; reimpresso y revisado: “Cervantes, Góngora y el *Entremés de los romances*”, en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005, p. 83-176; y Pedro RUIZ PÉREZ, *La distinción cervantina*, op. cit., p. 53-57, 102-106 y 218-223. Recuérdese además en consonancia con la dedicatoria del *Polifemo* por su *temperamentum* instrumental y de estilos *al aire* de Silerio, la admiración de Cervantes hacia Góngora, como si de un *juego de espejos* se tratase; por ejemplo en el “Canto de Calíope”, *La Galatea*, VI, p. 380: “En don LUIS DE GÓNGORA os ofrezco / un vivo raro ingenio sin segundo; / con sus obras me alegre y enriquezco / no solo yo, mas todo el ancho mundo. / Y si, por lo que os quiero, algo merezco, (485) / haced que su saber alto y profundo / en vuestras alabanzas siempre viva / contra el ligero tiempo y muerte esquiva. También: *Viaje del Parnaso*, II, 58-60, p. 75 (“es don Luys de Góngora, a quien temo / agraviar en mis cortas alabanzas, / aunque las suba al grado más supremo”); VII, 256-258, p. 173 (“De sus sabrosas burlas y sus veras / el magno cordobés un cartapacio / disparó, y aterró quatro banderas;”) y 322-327, p. 176 (“¡De llano no le deys, dadle de corte, / estancias polifemas, al poeta / que no os tuviere por su guía y norte! / Inimitable soys, y a la discreta / gala que descubrí en lo escondido / toda elegancia puede estar sujeta”).

82. Esta propuesta didáctica de investigación que armoniza la fundamentación teórica e investigadora con un Apéndice sobre procesos de creatividad compositiva, en este caso una Suite tripartita de aliento cervantino para viola da gamba, puede servir como *ejemplo* para futuros trabajos que se denominan actualmente Tesis performativas. De hecho, a la obra compositiva, presentada mediante música impresa en partituras, archivos fonográficos o soportes similares, le precede un estudio de investigación teórico, como el aquí expuesto, que conjuga planteamientos metodológicos, categorías conceptuales, asimilación crítica del estado de la cuestión, contextualización sociocultural, propuesta de nuevas perspectivas críticas y una hipótesis de trabajo, esto es el andamiaje académico exigible en una investigación académica rigurosa.

83. Remito a la impagable aportación de Jordi Savall en este campo, como se ha apuntado a propósito de Miguel de Cervantes. «*Don Quijote de la Mancha*». *Romances y músicas*, cit., en cuyo formato de cámara, la viola da gamba corre a cargo de Fahmi Alqhai, director de la Accademia del Piacere, con quien compartí en el 2007 este camino de exploración investigadora por las analogías organológicas, históricas y de posibilidades técnicas existentes entre la viola da gamba y la guitarra. Para la grabación concreta de estos tres momentos emocionales de Silerio compuestos por mí, la interpretación ha sido llevada a cabo por Calia Álvarez, directora de Musica Liberata y fundadora de Artilugium. Finalmente, la grabación técnica ha estado al cuidado del ingeniero de sonido Sergio Fernández (Azotea Record) así como las mezclas, masterización y supervisión técnica por el compositor y director de orquesta Jesús Bola.

## RESÚMENES

Uno de los temas destacados que articulan *La Galatea* de Cervantes viene dado por el tratamiento literario de la música, que habrá de adquirir su máximo desarrollo en los distintos diálogos poético-narrativos que mantiene Silerio con el resto de los personajes. No obstante, su historia se desarrolla entre el diálogo verbal y el fraseo melódico, con una notoria presencia del silencio, conforme a su nombre simbólico. Asimismo, su progresivo itinerario sentimental entra en correspondencia con otras peripecias a lo largo de la trama a propósito de desengaños amorosos. El presente estudio está dedicado, por tanto, a analizar los distintos niveles y entornos sonoros en los que desarrolla Silerio su diálogo no sólo poético-narrativo sino también musical, a modo de ritmo vital introspectivo. Del mismo modo, a partir del análisis de sus intervenciones poético-narrativas, centraremos, en fin, nuestra atención en las distintas formalizaciones de este género híbrido, entre la poesía y la narrativa, la voz musical y la palabra, identificables en el pensamiento estético de Cervantes.

L'un des thèmes remarquables articulé par *La Galatea* de Cervantes est constitué par le traitement littéraire de la musique, qui acquerra son développement maximal dans les différents dialogues poético-narratifs entretenus par Silerio avec le reste des personnages. En fait, son histoire se développe entre le dialogue verbal et le phrasé mélodique, avec une notoire présence du silence, selon son nom symbolique. En outre, son itinéraire sentimental progressif est en correspondance avec d'autres aventures le long de l'intrigue par rapport aux déceptions amoureuses.

La présente étude est donc consacrée à analyser les différents niveaux et environnements sonores dans lesquels Silerio développe son dialogue non seulement narratif poétique, mais aussi musical, en tant que rythme vital introspectif. De la même manière, à partir de l'analyse de ses

interventions poétiques-narratives, nous concentrerons enfin notre attention sur les différentes formations de ce genre hybride, entre poésie et narrative, voix et mots musicaux, identifiables dans la pensée esthétique de Cervantes.

One of the outstanding themes which articulated by *La Galatea* de Cervantes is given by the literary treatment of music, which will acquire its maximum development in the different poetic-narrative dialogues maintained by Silerio with the rest of the characters. In fact, its history develops between the verbal dialogue and the melodic phrasing, with a notorious presence of the silence, according to its symbolic name. Also, his progressive sentimental itinerary is in correspondence with other adventures along the plot in relation to amorous disappointments.

The present study is dedicated, therefore, to analyze the different levels and sound environments in which Silerio develops his dialogue not only poetic-narrative but also musical, as a vital introspective rhythm. In the same way, from the analysis of his poetic-narrative interventions, we will focus finally our attention on the different formalizations of this hybrid genre, between poetry and narrative, musical voice and word, identifiable in aesthetic thinking of Cervantes.

## ÍNDICE

**Palabras claves:** Cervantes, *La Galatea*, Silerio, novela pastoril, diálogo, música, estética, Psalle et sile

**Keywords:** Cervantes, *La Galatea*, Silerio, pastoral novel, dialogue, music, aesthetics, Psalle et sile

**Mots-clés:** Cervantes, *La Galatea*, Silerio, roman pastoral, dialogue, musique, esthétique, Psalle et sile

## AUTOR

FRANCISCO J. ESCOBAR

Universidad de Sevilla