

Verdad, mentira y poesía en la historia de Timbrio y Silerio en *La Galatea*

Sara Santa-Aguilar
Universidad de La Rioja, España

Abstract The story of Timbrio and Silerio is the only one openly presented as a story of courtiers in *La Galatea*. The two Spanish courtiers and the two Italian ladies star a plot where poetry has a fundamental role. In this story, poetry exceeds the possibilities it has in the bucolic tradition. The courtier's compositions oscillate between the spontaneous and self-referential characteristics of pastoral poetry and tailor-made poetry. Both possibilities intertwine unexpectedly to arrive at a paradoxical ending: tailor-made poems recited in Naples anticipate the outcome this story has in the middle of the arcadia, while spontaneous and sincere poetry ends up being part of a staging which aims to artificially generate an archetypal scene of recognition between the four characters.

Keywords *La Galatea*. Timbrio and Silerio. Inserted poetry. Truth. Lie. Anticipation.

Índice 1 Introducción. – 2 Silerio: el poeta pessoano y el paradójico valor anticipatorio de la mentira. – 3 Timbrio, Nísida y Blanca: la autenticidad deformada en el espejo de la actuación. – 4 Conclusiones.

El poeta es un fingidor.
 Finge tan completamente,
 que hasta finge que es dolor,
 el dolor que en verdad siente.
 (Fernando Pessoa, «Autopsicografía»)

1 Introducción

Desde el libro X de *La República* de Platón hasta el *Zaratustra* de Nietzsche podemos rastrear el tópico según el cual los poetas mienten. Los debates de los moralistas de los siglos XVI-XVII no eran ajenos a esa idea y justamente esta consideración se configura como uno de los argumentos más repetidos para condenar las obras profanas (Ife 1992, 32; Castillo 2016, 25). Está claro que el término ‘poeta’ en la tradición clásica no se refiere al creador de versos en cuanto tal –malentendido no escaso– sino, tomando poesía como *poiesis* (creación), al escritor de ficción, a aquel que, si seguimos la definición propuesta por Aristóteles en el capítulo IX de la *Poética*, no se ocupa de lo fáctico (como el historiador) sino de lo posible. Una vez hecha esta precisión, cabría reformular la pregunta: ¿mienten los poetas líricos? ¿son falaces los sentimientos que expresan? Si bien la consideración del poeta en el Siglo de Oro dista mucho de la ingenuidad romántica y gira en torno a ideas como la destreza y el ingenio, la novela pastoril propone un universo en el que la poesía de los personajes es reflejo fiel y espontáneo de su sentir. Frente a esta tradición, a través de la historia de los cortesanos Timbrio y Silerio en *La Galatea*, Cervantes abre la puerta a otras posibilidades, como la poesía como instrumento de engaño o la poesía hecha por encargo, sin renunciar a la expresión auténtica de sentimientos. En esta historia todas estas posibilidades se suceden vertiginosamente, se mezclan y superponen estableciendo relaciones inéditas en la bucólica entre verdad, mentira y poesía.

2 Silerio: el poeta pessoano y el paradójico valor anticipatorio de la mentira

Silerio, como un arquetípico cortesano de novela pastoril, llega al mundo arcádico movido por una pena que considera irreparable.¹

¹ Como nota John T. Cull (1987, 159), la corte no es un espacio ajeno a la pastoril, sino que colinda con la arcadía. De este modo, surge una estructura típica en las novelas pastoriles que rige la interacción entre corte y arcadía. La estructura es la siguiente: un desdichado cortesano sale de la corte y llega a la arcadía movido por un dolor que considera irreparable, pero allí encontrará la solución a sus desdichas, en parte, gracias a la presencia de magos como la sabia Felicia, que tienen la capacidad de garantizar los finales felices en este género literario. Una vez resueltas sus inquietudes amo-

Siguiendo la lógica del mundo al que entra, canta por desahogo unas estancias de once versos sobre su dolor. El canto del personaje, como es de esperar en este género literario, mueve la curiosidad de los pastores que lo escuchan escondidos y piden que les sea narrada esa historia de amor, amistad y fingimientos que esboza en su canción.² Pero Silerio no solo refiere los hechos, sino que incluye en su narración los poemas que los personajes cantaron en el desarrollo de los acontecimientos. De este modo, el mundo de la bucólica no solo pasará a contener, como lugar de enunciación, los escenarios cortesanos de España e Italia, sino también las lógicas de la composición propias de tales ámbitos, unas lógicas que contradicen el canto espontáneo y sincero de los pastores literarios y amplían desde el primer momento los horizontes poéticos de la novela.

El primer poema referido por Silerio es la glosa que canta disfrazado de truhan en Nápoles frente a su amigo Timbrio, imaginando que este era un gran príncipe a quien debía alabar para ejercitarse así en el oficio que pretende desempeñar con el fin de entrar a la casa de Nísida, la amada de Timbrio, y ofrecer allí una tercería. Como fruto de un ejercicio de adulación, resulta bastante tópico, pero lo que me interesa destacar es la lógica de la composición que introduce.

Si bien los universos pastoriles admiten, como parte de la construcción de la vida social de los pastores, la poesía como *destreza* (Trabado Cabado 2000, 195), es de notar que, incluso cuando se presenta de este modo, no suele desligarse de una ‘verdad’. En las competencias poéticas los personajes cantan composiciones hechas o bien en honor de la pastora amada, o bien defendiendo su punto de vista. En la poesía funeral o celebratoria los personajes también cantan un dolor o unos buenos deseos que sienten realmente. Así pues, cabría precisar que la destreza se admite como uso de la *forma*, que puede llegar a convertirse en un espectáculo en el que algunos pastores se llevan las palmas, pero, en la mayoría de los casos, con un *contenido* cuya autenticidad no queda puesta en duda.³

Frente a este panorama, la composición truhanesca de Silerio introduce la posibilidad de una poesía enajenada del sentir y del pensar del personaje, que Trabado Cabado acertadamente catalogó como

rosas, el cortesano regresa a la corte. Es el caso de la historia de Felismena y don Felis en *La Diana* de Montemayor, de Alcida y Marcelio en la *Diana enamorada* de Gil Polo o de Alfeo y Andria en *El pastor de Fílida*.

2 Muñoz Sánchez (2003, 286) destaca la función que tiene esta composición de introducir al personaje. Para una acertada tipología de las funciones de la poesía en *La Galatea* ver Trambaioli (1993), quien identifica como una de ellas el introducir la historia de un personaje mediante este mecanismo de suscitar el interés de los curiosos pastores.

3 Paradigmática en este caso resulta la puesta en escena de los cuatro discretos y lastimados pastores en las bodas de Daranio y Silveria. Para un análisis de este episodio ver Santa-Aguilar 2017.

«poesía como ficción» (2000, 199-200). El crítico señala como raros precedentes el canto de Sireno y Silvano en la *Diana* de Montemayor, en el que los personajes cantan como si aún estuvieran enamorados de la pastora, y el caso de Arsileo en esta misma obra, quien compone un poema por encargo de su padre para que éste requiebre a Belisa. No obstante, es de notar que en el caso de Sireno y Silvano habría un matiz importante, pues los pastores sí habían estado enamorados de Diana, lo que nos dejaría solo el caso de Arsileo como raro precedente de la lógica de la composición de Silerio en este episodio. Además, cabe subrayar que en este caso se puntualiza que el personaje necesita ejercitarse en el oficio de llevar a cabo tales alabanzas, práctica inédita en la bucólica, que resalta aún más la distancia que separa a Silerio del espontáneo canto autorreferencial de los pastores literarios.

Pero las posibilidades poéticas que abre esta historia no se quedan en la introducción de la poesía como ‘ficción’ en su versión más acentuadamente artificial. A partir de la introducción de esta posibilidad, Cervantes da paso a una vertiginosa superposición y mezcla de lógicas de la composición que desborda las categorías con las que ha sido estudiada la poesía en *La Galatea*.

Habiendo entrado a casa de Nísida bajo la identidad de ‘el truhán Astor’⁴ y enamorado de la joven, Silerio canta unas coplas reales en su honor, que introduce de la siguiente manera:

Y rogándome un caballero que aquel día a la mesa estaba que alguna cosa en loor de la hermosura de Nísida cantase, quiso la ventura que me acordase de unos versos que muchos días antes, para otra ocasión casi semejante yo había hecho y, sirviéndome para la presente, los dije, que eran estos. (II, 125)

Las coplas resultan ser otra colección de tópicos, en este caso petrarquistas: la cabellera-sol, la frente-cielo, los ojos-estrellas, la tez de grana y nieve, los dientes de marfil, los labios de coral, etc. Sin embargo, no estamos exactamente ante otro tópico poema de ocasión, sino ante un *reciclaje* de un poema de ocasión, recitado ni más ni menos que para expresar una admiración y un amor auténticos.

⁴ Francisco J. Escobar (2018, 2) analiza los nombres que toma el personaje en relación con su identidad proteica, identidad que se relaciona estrechamente con las diversas lógicas de la composición que adopta: Astor, personaje del *Palmerín de Olivia*, en palabras de Escobar, termina siendo «un remedo de ‘caballero andante’, en su peculiar tratamiento estético de la milicia de amor»; un personaje que canta mientras oculta su auténtica llaga amorosa. Silerio, tal como lúcidamente indica Escobar, resulta ser el nombre parlante de el que guarda silencio o se expresa en la soledad, cuando cree no ser oído por nadie. Para un detallado estudio de la poesía del personaje y de su identidad enfocada en la música y el entorno sonoro ver su artículo completo.

Estaríamos, entonces, ante una nueva categoría que resulta ser un oxímoron en su misma enunciación: la poesía como ficción que expresa sentimientos auténticos. El amor no le garantiza la inspiración al personaje (como a los pastores literarios o incluso a los caballeros enamorados), ni siquiera una rápida improvisación truhanesca, como las glosas que canta a Timbrio, que, aunque tópicos, al menos habían sido compuestas frente al amigo.⁵ Desbordando todas las tipologías, Silerio se acerca, cuatro siglos antes de la formulación de la «Autopsicografía», a la paradójica figura del poeta pessoano, el fingidor que termina fingiendo el amor que en verdad siente.

Pero Cervantes, enemigo de encasillar a sus personajes por más novedosas que sean las casillas, no deja a Silerio como paradójico poeta de ocasión. Ya había introducido al personaje mediante un canto de desahogo, algo completamente justificado teniendo en cuenta que su primera intervención poética se da en medio de la arcadia. Ahora, después de haberlo sumergirlo en el ambiente cortesano y en las lógicas de la composición que parecen regir este universo, vuelve a dotarlo de una voz que improvisa sobre su sentir, con lo cual la lógica del mundo arcádico irrumpen en el cortesano.⁶ Silerio, en la soledad de la noche napolitana, canta unas octavas reales en las que abandona sus trilladas colecciones de tópicos y vuelve a tematizar los particulares de su situación, a saber, el estar atrapado entre la lealtad al amigo y el amor a la dama en un contexto en el que el buen suceso de los amores de Timbrio depende de su tercería:

Si por romper este mi frágil pecho
y despojarme de la dulce vida
quedase el suelo y cielo satisfecho
de que a Timbrio guardé la fe debida,
sin que me acobardara el crudo hecho,
yo fuera de mí mismo el homicida;
mas, si yo acabo, en él acaba luego
la amorosa esperanza y crece el fuego. (II, 134-5)

⁵ Contrástese este caso con el de Lotario en el *Quijote*: Lotario debe hacer unos poemas supuestamente ajenos a su sentir para seducir a Camila, Anselmo se ofrece para llevar a cabo la tarea, pero Lotario –que sabemos que está enamorado de la dama– se opone al ofrecimiento de su amigo y decide escribir él mismo los sonetos: «no será menester eso, pues no me son tan enemigas las musas que algunos ratos del año no me visiten. [...] que los versos yo los haré: si no tan buenos como el sujeto merece, serán por lo menos los mejores que yo pudiere» (I, 34). Para un análisis de la relación entre poesía, verdad y fingimiento en esta historia ver Santa-Aguilar 2015.

⁶ Nótese, siguiendo la propuesta de Escobar (2018), que el personaje improvisa una poesía auténtica cuando es Silerio, no Astor. Así, la alternancia de las lógicas de la composición del personaje se relaciona con la identidad que asume.

Como sería de esperar en el contexto de la bucólica que este tipo de composición parece evocar, Timbrio escucha furtivamente el canto y decide huir renunciando a Nísida por su amigo, pero Silerio lo alcanza y lo convence de que su amor no es por Nísida, sino por la hermana de esta, e introduce así el siguiente poema referido:

y porque más crédito a ello diese, la memoria me ofreció unas escencias que muchos días antes yo había hecho a otra dama del mismo nombre, y díjele que para la hermana de Nísida las había compuesto, las cuales vinieron a ser tan a propósito. (I, 136)

La vertiginosa sucesión de lógicas de la composición que propone Cervantes en esta novela no da tregua y la composición sincera y espontánea trae como colofón una que sigue la lógica contraria. Es de notar que no se trata solamente de otro reciclaje de un poema de ocasión –como las coplas reales dedicadas a Nísida–, sino que es un instrumento para mentir, para encubrir un amor fingiendo otro. Si con las paradojas que implicaba el reciclaje de un poema de ocasión para expresar un sentimiento auténtico Silerio transitaba por sendas inusitadas en la literatura bucólica, con este poema podría decirse que ha llegado a sus antípodas: estamos ante una situación en la que el personaje se aprovecha de la convención que una poesía y verdad para engañar. El poema como ‘prueba’ que esgrime ante Timbrio no es otra cosa que una instrumentalización de la poesía y de dicha convención de la literatura bucólica para ser creído.

La composición en cuestión son unas octavas reales que, desplegando un ingenio propio de la poesía cancioneril, se desligan del sentir del personaje y sirven para cualquier contexto que venga «tan a propósito»; pueden ser dedicadas a cualquier dama llamada Blanca, pues se valen de la polivalencia semántica de la palabra que puede referirse al nombre de la mujer, al color y a la moneda. Pero, paradójicamente, son justamente estas octavas, las más alejadas de la relación entre poesía y verdad que rige la bucólica, las que anticipan el desenlace que tendrá la historia de Silerio una vez instalado en el mundo de los pastores literarios:

Puesto que con pobreza tal me hallara
que tan sola una blanca poseyera,
si ella fuérades vos, no me trocara
por el más rico que en el mundo hubiera;
y si mi ser en aquel se tornara
de «Juan espera en Dios», dichoso fuera
si, al tiempo que las tres blancas buscase,
a vos, oh Blanca, entre ellas os hallase. (II, 137)

A partir de la acepción de *blanca* que remite a la moneda, Silerio plantea una situación de pobreza, en la que, si encontrara a Blanca, se sentiría rico. Este sentido se reitera con la diáfona de los versos 31 y 32, cuando establece que, estando en la posición del judío errante, el «Juan espera en Dios» al que se alude en el verso 30, que cada vez que necesita dinero encuentra «blancas» en su bolsa (Montero 2014, 137-8 nota 246), si encontrara a Blanca, sería dichoso. Fiel a las octavas reales, el desarrollo de la historia va a mostrar a Silerio en un estado de pobreza, no solo por su dura vida de ermitaño en la que lo hallan los pastores, sino porque ha perdido tanto a la mujer amada, a quien cree muerta, como a su amigo, que ha huido desesperado preso de este mismo error en esta historia de peripecias cortesanas. Sin embargo, después de que Silerio termina de narrar su historia a los pastores, tanto el amigo como la amada aparecen, acompañados de Blanca, con quien termina casándose resignado –pues no es la mujer que ama– pero al fin gustoso por la no pensada ventura.⁷

Pero la poesía en esta novela no se agota en esta paradójica sucesión de verdades y mentiras en boca de Silerio. También los otros cortesanos que la protagonizan cantarán y referirán los poemas cantados, que, nuevamente, vienen a introducir desconcertantes matices.

3 Timbrio, Nísida y Blanca: la autenticidad deformada en el espejo de la actuación

Cuando Timbrio narra sus aventuras a su amigo y a los pastores, también incluye las composiciones que se entrelazaron en su desarrollo. En la historia de este personaje la poesía resulta fundamental, pues por medio de unas coplas reales se produce la escena de reconocimiento entre el caballero español, que ha huido desesperado, y las dos damas italianas, que se habían embarcado vestidas de peregrinas tras los engañados caballeros. Timbrio refiere que, una vez en la nave, «en medio de este 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» (V, 293).

En un espacio que parece armonizar con el sentir del personaje y ser el marco ideal para su expresión poética, Timbrio improvisa inspirado por una tristeza que promete acabar con la vida, como bien lo expresa reapropiando el «echar la doliente ánima fuera» garcilasiano, tan grato a Cervantes en este tipo de contextos:

⁷ Silerio cantará un soneto de navegación amorosa en el que tematiza esta situación, pero no lo analizaré en este trabajo, pues no agrega nada más al estudio de las lógicas de la composición: es otra composición sincera improvisada en medio de la arcaidia, como su primera intervención poética. Para un análisis de dicho soneto ver Santa-Aguilar (en prensa).

Agora que calla el viento
 y el sesgo mar está en calma,
 no se calle mi tormento:
salga con la voz el alma,
 para mayor sentimiento.
 Que, para contar mis males,
 mostrando en parte que son,
 por fuerza han de dar señales
 el alma y el corazón
 de vivas ansias mortales.
 (V, 293; énfasis añadido)

Siguiendo la lógica más arquetípica de las novelas pastoriles que estas circunstancias parecen evocar, Timbrio contará con un insospechado público –las dos damas italianas– y la escena terminará en una emotiva anagnórisis. No obstante, a esta poesía espontánea y al rol que desempeña en la trama le sucede su imagen deformada en el espejo de la artificialidad en esta vertiginosa sucesión de lógicas de la composición. Así, con el precedente de esta experiencia de reencuentro, se construye el reencuentro de Silerio con su amigo y con las dos hermanas como una puesta en escena.⁸

A diferencia del primero, este segundo reconocimiento se da en el universo pastoril, donde la poesía es indisociable de la espontaneidad, pero, paradójicamente, en este contexto será parte una puesta en escena.⁹ Timbrio, Nísida y Blanca son conducidos por los pastores a la ermita de Silerio. Allí, tras escuchar un soneto que Silerio canta como un pastor literario sobre su pena, Tirsi decide actuar como un director de teatro que indicará a los cortesanos cuándo deben cantar para que sean reconocidos y ordena que:

sin que ninguno de ellos se le diese a conocer, fuesen llegando poco a poco hacia él, ora les viese o no, porque, aunque la noche hacía clara, no por eso sería alguno conocido, y que hiciese asimismo que Nísida o él [Timbrio] cantasen; y todo esto hacía por entretenir el gusto que con su venida había de recibir Silerio. (V, 285)

⁸ Si bien Timbrio narra su reencuentro con las dos hermanas después de la escena de reconocimiento con Silerio, este cronológicamente es anterior, por lo cual se analizará el reencuentro con Silerio como una imagen deformada del de Timbrio con las damas.

⁹ No es la única puesta en escena de algo auténtico en medio del espacio bucólico de *La Galatea*. En las bodas de Daranio y Silveria se lleva a cabo la representación de los cuatro discretos y lastimados pastores, que pondrán en escena una égloga sobre sus propias penas y reproducirán como actuación debidamente acotada los mecanismos más propios de la lógica que mueve las tramas en la bucólica.

Nísida, en medio de este *locus amoenus*, improvisa con «extremada gracia» (V, 287) unas coplas castellanas en las que resalta su felicidad por el amor correspondido y la desdicha, tanto propia como de su amado Timbrio, por haber perdido a Silerio. No obstante, este canto, aunque parece un desahogo pastoril, no se puede identificar estrictamente con este modelo, pues está mediado por los planes de Tirsi. El canto de Nísida no surge como un desahogo *casualmente* escuchado por el destinatario, como en la escena del reencuentro de Timbrio con las dos damas, sino como una representación tanto de esta lógica de la composición, como de los mecanismos de la evolución de las tramas pastoriles, donde la poesía autorreferencial es oída casualmente por otros personajes y mueve el desarrollo de las historias. No obstante, aunque es representación, tampoco se puede decir que sea fingimiento, pues, como se señaló, las coplas de Nísida son una improvisación que alude a su situación particular y una invitación auténtica a Silerio para que se una a su dicha. De este modo, presentan la paradoja de ser un canto espontáneo y sincero que surge en medio de una actuación, aspecto que Nísida tematiza aludiendo a su «locura» presente, equiparable a la de Silerio cuando actuaba como truhán.¹⁰

Mejora con tu presencia
 nuestra no pensada dicha,
 y no la vuelva en desdicha
 tu tan larga, esquivia ausencia.
 A duro mal me provoca
 la memoria que me acuerda
 que fuiste loco y yo cuerda,
 y eres cuerdo y yo estoy loca.
 (V, 287)

Timbrio también interviene, no con una improvisación, sino recordando un soneto «que en el tiempo del hervor de sus amores había hecho, el cual de Silerio era sabido como del mismo Timbrio» (V, 289). Este soneto obedece a otra lógica de la composición propia del ámbito cortesano, que no es la del truhan que canta adulaciones por encargo, sino la del caballero enamorado, que, aunque puede cantar como los pastores,

¹⁰ Nótese que la actuación de Silerio es introducida por el personaje de la siguiente manera: «no quiero dejaros de decir cómo comencé a dar muestras de *mi locura*, que fue con estos versos que a Timbrio canté» (V, 285; énfasis añadido). Juan Montero, Flavia Gherardi y Francisco J. Escobar Borrego (2014, 287 nota 35) interpretan la locura de Nísida como su entrega al amor. Sin embargo, considero que el contraste con la locura de Silerio también alude a la actuación. Nísida actúa en este episodio como Silerio actuaba en su papel de truhan.

también escribe plasmando su sentir.¹¹ Después de recitar el primer cuarteto, es interrumpido por la esperada escena de reconocimiento: Silerio, como Timbrio en la nave, pierde el conocimiento y vuelve en sí rodeado de las dos damas y del amigo. De este modo, estamos ante la paradoja de que, en medio del mundo arcádico, la poesía sea una puesta en escena, en la misma historia en la que, en un ámbito extraarcádico, puede surgir como un espontáneo desahogo que mueve la trama.

Después de esta escena, los cortesanos, siguiendo la lógica más propia de la bucólica, llevan a cabo una serie poética de sonetos para celebrar su reencuentro,¹² los cuales, como señala Alberto Sánchez, «aparecen signados por la esperanza y la felicidad del amor logrado y perfecto» (1985, 33).

4 Conclusiones

Para concluir, cabría resaltar que esta historia intercalada, que se abre con el tópico del *beatus ille* en boca del cortesano Darinto (IV, 228), es la única que parece tener un cierre perfecto en *La Galatea*, en contraste con las de los pastores. Así, finaliza con lo que sin duda alguna podría considerarse como el revés del *beatus ille* que la introduce, a saber, el contraste que establece Galatea, prometida contra su voluntad al pastor lusitano, entre su situación y el feliz desenlace de las peripecias cortesanas:

Dichoso Timbrio y dichosa Nísida, pues en tanta felicidad han parado los desasosiegos hasta aquí padecidos, con la cual pondréis en olvido los pasados desastres; [...] Mas ¡ay, del alma desdichada que se ve en términos de acordarse del bien perdido, y con temor del mal que está por venir, sin que vea ni halle remedio alguno para estorbar la desventura que le está amenazando, pues tanto más fatigan los dolores cuanto más se temen! (V, 316)

¹¹ Recuérdese que Timbrio también escribe para su dama una carta en verso que obedece a la misma lógica de composición (III, 145-50). Para la artificialidad de la escritura (que no sea en cortezas de los árboles) en las novelas pastoriles resulta significativo *El pastor de Filida*, donde este fenómeno requiere la siguiente justificación: «la tercera duda podrá ser si es lícito donde también parecen los amores escritos en los troncos de las plantas, que también haya cartas y papeles, cosa tan desusada entre los silvestres pastores. Aquí respondo que el viejo Sileno merece el premio o la pena, que como vio el trabajo con que se escribía en las cortezas, envidioso de las ciudades, hizo un molino en el Tajo donde convirtió el lienzo en delgado papel y de las pieles del ganado hizo el raso pergamino, y con las agallas del roble y la goma del ciruelo, y la carcoma del pino, hizo tinta y cortó las plumas de las aves, cosa a que los más pastores fácilmente se inclinaron» (Gálvez de Montalvo 2006, 419).

¹² Para el tópico de la navegación amorosa y su relación con la trama en estos sonetos ver Santa-Aguilar, en prensa.

Sin embargo, también en esta felicidad aparentemente perfecta hay matices, pues, como se señaló, la unión de Silerio con Blanca es un arreglo de última hora donde no hay, como tal, un amor correspondido. Además, justamente Darinto, el entusiasta de la arcadia, es quien encontrará allí la desdicha, pues, enamorado de Blanca, guardaba alguna esperanza en que los personajes no hallaran a Silerio. El cortesano sale de la novela con sus ilusiones frustradas y sin siquiera haber bebido el brebaje del olvido de la sabia Felicia ni otro remedio afín propio de tales personajes sobrenaturales garantes de la felicidad que brillan por su ausencia en *La Galatea*.

Cervantes, conocedor de las reglas y fórmulas fijas de la literatura pastoril, las fractura desde sus más profundos cimientos. Con la historia de Timbrio y Silerio lleva esas fórmulas a su genial mesa de trucos, donde se hibridan con elementos ajenos y, a partir de esa hibridación, estallan las paradojas que desbordan el género del que parten abriendo nuevos horizontes literarios. Así, en medio de la arcadia puede haber anagnórisis poéticas con directores de escena, pueden tener valor anticipatorio las mentiras que instrumentalizan las convenciones pastoriles y, más allá de la tópica condena a los poetas que mienten o de la formulística relación entre el sentir de los pastores y sus versos, puede surgir el paradójico poeta pessoano con una amplia paleta de medias tintas que admite que se pueda fingir lo que en verdad se siente.

Bibliografía

- Castillo Gómez, A. (2016). «'Del donoso y grande escrutinio': La lectura entre la norma y la transgresión». *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 19-38.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. San Pablo: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española; Alfaguara.
- Cervantes, M. de (2014). *La Galatea*. Ed. de J. Montero en colaboración con F.J. Escobar y F. Gherardi. Madrid: RAE.
- Cull, J.T. (1987). «The Curious Reciprocity of Country and City in some Spanish Pastoral Novels». *Crítica Hispánica*, 9(1-2), 159-73.
- Escobar, F.J. (2018). «Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)». *e-Spania*, 29. <https://doi.org/10.4000/e-spania.27417>.
- Gálvez de Montalvo, L. (2006). *El pastor de Fílida*. Ed. de M.A. Martínez San Juan. Málaga: Universidad de Málaga.
- Gil Polo, G. (1988). *Diana enamorada*. Ed. de F. López Estrada. Madrid: Castalia.
- Ife, B.W. (1992). «La ficción a juicio». *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica, 11-44.
- Montemayor, J. (1991). *La Diana*. Ed. de A. Rallo. Madrid: Cátedra.
- Montero, J.; Escobar, F.J.; Gherardi, F. (eds) (2014). *Miguel de Cervantes: La Galatea*. Madrid: RAE.

- Muñoz Sánchez, J.R. (2003). «Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*». *Anuario de estudios filológicos*, XXVI, 279-97.
- Pessoa, F. (1982). *Antología poética*. Ed. y trad. de A. Crespo. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez, A. (1985). «Los sonetos de *La Galatea*». A Valle Arce, J.B. (ed.), *La Galatea de Cervantes: cuatrocientos años después*. Newark: Juan de la Cuesta, 19-36.
- Santa-Aguilar, S. (2015). «La poesía en la ficción: una aproximación a la estructura de *El curioso impertinente*». *Hipogrifo*, 3(2), 285-95. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.02.19>.
- Santa-Aguilar, S. (2017). «'En el humilde teatro': paradojas de la puesta en escena de la égloga de los cuatro discretos y lastimados pastores en *La Galatea*». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, 265-78.
- Santa-Aguilar, S. (en prensa). «'Che per tal variar natura è bella': variaciones cervantinas sobre el tópico de la navegación amorosa». *Anales cervantinos*, 53.
- Trabado Cabado, J.M. (2000). *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*. Madrid: CSIC; Instituto de la Lengua Española.
- Trambaioli, M. (1993). «La utilización de las funciones poéticas en *La Galatea*». *Anales Cervantinos*, 31, 51-73.