



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS EN *LA GITANILLA*, DE MIGUEL DE CERVANTES

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA:
DAVID EDUARDO GUTIERREZ GOMEZ

ASESORA: DR. AURELIO GONZALEZ PEREZ



CIUDAD UNIVERSITARIA.

MÉXICO, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS EN
LA GITANILLA, DE MIGUEL DE
CERVANTES**

DAVID GUTIÉRREZ

FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS EN *LA GITANILLA*, DE MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. PANORAMA NOVELÍSTICO DE LA ÉPOCA DE <i>LA GITANILLA</i>	
1.1 Novela sentimental.....	8
1.2 Otras formas de novela	
1.2.1 Novela dialogada.....	13
1.2.2 Novela bizantina.....	16
1.2.3 Novela morisca.....	21
1.3 Novela breve.....	23
1.4 <i>La gitanilla</i> en el conjunto de las <i>Novelas ejemplares</i>	27
2. FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS TRADICIONALES DE <i>LA GITANILLA</i> EN EL ESPACIO FESTIVO	
2.1 Formas poéticas utilizadas.....	37
2.2 Tradición romancística gitana.....	43
2.3 Primer romance: a la patrona de Madrid; arte y encanto de Preciosa.....	45
2.4 Segundo romance: a la reina Margarita; una alegoría.....	53
3. FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS TRADICIONALES DE <i>LA GITANILLA</i> EN OTROS ESPACIOS	
3.1 Tercer romance: a la hermosura de Preciosa, la originalidad de Clemente...70	
3.2 Cuarto romance: la buenaventura gitana.....	83
3.3 Un conjuro: esperanza al amor de Andrés.....	91
3.4 Quinto romance: Preciosa canta a la virtud y a la honestidad.....	96
4. FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS CULTOS DE <i>LA GITANILLA</i>	
4.1 El soneto de <i>La gitanilla</i> : a Preciosa; música y belleza.....	106
4.2 Las estrofas aliradas: Andrés y Clemente cantan a la hermosura y honestidad de la gitanilla.....	115
CONCLUSIONES.....	125
BIBLIOGRAFÍA.....	128

INTRODUCCIÓN

La obra novelística de Miguel de Cervantes Saavedra contiene diversos temas y formas que muestran que este autor cultivaba distintos géneros de manera trasgresora, y de esta manera experimentaba e innovaba, alejándose del canon de la época. Esta es una de las razones por la cual se le considera el creador de la novela moderna, sobre todo con el *Quijote* (1605 y 1615).

Puntualizando en el aspecto formal, ya desde *La Galatea* (1585) Cervantes utiliza la combinación de verso y prosa (la cual proviene de la literatura pastoril española, con el modelo de *L'Arcadia*, de Sannazaro), y también utiliza esta forma en *La gitanilla*, obra que abre la colección de sus doce *Novelas ejemplares* (1613).¹

Numerosos estudios se han hecho sobre la prosa del manco de Lepanto, la cual, como es sabido, ha limitado que se conozca y se estudie con el debido cuidado su obra poética;² sin embargo, algunos de los poemas más tratados son los versos desesperados del pastor Grisóstomo a Marcela, o el romance que canta la doncella Altisidora a Don Quijote, por ejemplo.

Por lo comentado y dado que *La gitanilla* alterna prosa y verso, y ambas formas funcionan en esta novela como complemento una de otra, es importante señalar la manera en que se lleva a cabo dicho artificio, por lo cual en el presente trabajo se realizará un análisis de la forma y la función que tienen los poemas en *La gitanilla*.

¹ Esta alternancia de prosa y verso está vigente en la literatura española del Siglo de Oro, y sobre todo en la novela. En cuanto a novela breve, María de Zayas y Sotomayor la utiliza en *El castigo de la miseria*, de sus *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español* (1637), la cual abre también dicha colección.

² Comento esto de manera comparativa; por ejemplo, no se ha estudiado la poesía de Cervantes como la de Garcilaso de la Vega o de Francisco de Quevedo.

Dichos textos literarios proporcionan un ambiente muy vívido desde el principio, como lo comenta Joaquín Casaldueiro: “La atmósfera es tan estrictamente poética, nos encontramos en un medio tan exclusivamente artístico, ha logrado Cervantes transformar la realidad –ideas, sentimientos, experiencia humana– tan por completa en arte, que él mismo se siente no ya como creador, sino como mero agente de estas figuras que tiene delante...”³

Estos caracteres artísticos manifestados en la poesía de *La gitanilla* son muy ricos, y son precisamente los que hacen “brillar” la historia de amor y aventuras de la novela, características, entre otras, por lo cual Cervantes probablemente la seleccionó como la obra de apertura de las *Novelas ejemplares*.

También esbozaré brevemente, según la aparición en secuencia de los poemas analizados, la construcción de los tres personajes principales con base en su contexto histórico, con el fin de mostrar que cada uno tiene una función determinada e intrínseca con los poemas y con la verosimilitud del papel que desempeñan porque, como algunos estudiosos han indicado: “...lo que fue verosímil en los tiempos de Cervantes, no lo es en la actualidad y viceversa, ya que cada época tiene sus características propias que la distinguen de otra u otras. Por ello, para poder juzgar la verosimilitud de una novela, hay que conocer a fondo el tiempo en que fue escrita con todos los pormenores históricos y en todos sus aspectos, sobre todo, cuando se trata de obras cervantinas.”⁴

Es importante señalar que en casi todos los estudios sobre *La gitanilla* se profundizan en el personaje principal femenino Preciosa, pero para esta tesis las demás figuras literarias tienen un igual relieve de investigación, ya que esta joven gitana, que es la protagonista, canta cuatro romances y baila las típicas danzas gitanas; en concordancia con

³ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1974, p. 61.

⁴ Ludovik Osterc, *La verdad sobre las Novelas ejemplares*, Gernica, México, 1985, p. 84.

que los romances son poemas tradicionales y tendrían que ser ejecutados por un personaje como éste; de hecho, ella memoriza dichos poemas y los canta para ganar dinero. Por otro lado, Preciosa improvisa unas coplas, las cuales también son de carácter popular, para obtener beneficios para su situación amorosa.

Y también el personaje de Clemente, quien es un poeta-paje, tiene una función específica intrínseca a los poemas, porque, siendo él un bardo de la época que sirve en una corte, es de suponer que conoce las formas poéticas cultas y tradicionales, razón por la cual, dentro de la historia de la novela, compone lo que Cervantes dice que es un romance según la convención de principios del siglo XVII (pero formalmente son redondillas de rima abrazada), con la intención de que Preciosa lo cante y de exaltar su belleza; un poeta cortesano no compondría, de ordinario, un poema tradicional, pero aquí lo hace por su interés en la gitanilla. También Clemente compone un soneto y canta unas estrofas aliradas (que son una apoteosis a la joven gitana), las cuales son formas italianizantes, formas que sólo un poeta culto de la época podría utilizar.

El otro personaje principal es el caballero Juan de Cárcamo, quien sólo al final de la intervención de varios poemas (y convertido ya en gitano para, según la costumbre de dicha etnia, poder obtener el amor de Preciosa), logra ejecutar junto con Clemente las estrofas aliradas citadas, las cuales son también una adulación de la belleza de Preciosa.

En la época en que Cervantes escribe las *Novelas ejemplares* existían otras formas de novela, y para comprender la manera en que funciona el género de la novela breve llamada “ejemplar”, en el primer capítulo expondré un panorama novelístico de aquel periodo.

El objetivo central de estudio de esta tesis se presenta en el segundo capítulo, el cual comienza haciendo una sucinta descripción del mundo gitano para comprender la manera

en que Cervantes construye el personaje femenino principal Preciosa, todo esto con base en el contexto histórico de la época, y este contexto también servirá como apoyo para mostrar que el autor, al escribir los romances de *La gitanilla* (poemas que conforman la mayoría de tal obra), parte de la tradición romancística gitana en España, que se trata también brevemente en el subcapítulo 2.2.

El siguiente punto del trabajo es el análisis formal y funcional de los poemas. Para el primero, muestro las figuras poéticas y los artificios que en estos aparecen, aunque sólo indico los artificios que me parecen más constantes e importantes.

Los recursos poéticos utilizados por Cervantes en la novela son:

a) Poemas tradicionales: imágenes, metáforas, hipérboles, aliteraciones y encabalgamientos.

b) Poemas cultos: además de las anteriores, anáforas y alegorías.

Para tal análisis me baso en: *Métrica española y Arte del verso*, de Tomás Navarro, “Vocabulario de textos”, de Lázaro Carreter en *Cómo se comenta un texto literario*, y para el léxico en los diccionarios *Arte de la lengua española castellana (Siglo XVII)*, de Gonzalo Correas y *Tesoro de la lengua castellana o española, 1611*, de Sebastián de Covarrubias.

En el aspecto funcional se analiza el contenido de los poemas, el espacio donde se transmiten en el desarrollo de la novela, la manera y significación en que los personajes los difunden con canto, escritura, baile, etc. También se presenta una interpretación que explica la intención y el objetivo del contenido de cada poema para que éste contribuya, como se ha mencionado más arriba, a que la historia de la obra fluya.

Se puede afirmar que Cervantes domina y utiliza en *La gitanilla* diversas formas de poemas. La poesía tiene la función de dotar de dinamismo a la novela ya que, como se ha

dicho, el autor los utiliza en distintos espacios y los pone en voz de un personaje en particular para crear efectos concretos y desarrollar la trama de la novela.

1. PANORAMA NOVELÍSTICO EN LA ÉPOCA DE LA GITANILLA

1.1 Novela sentimental

La novela sentimental, también llamada novela cortesana,⁵ tuvo su desarrollo más importante en el siglo XV. Dicho género por lo general está escrito en prosa y verso alternativamente, pero resulta complicado definir con exactitud las tendencias literarias que originaron esta mezcla. Lo que parece más certero es el hecho de que contiene influencia del alegorismo poético y la narrativa francesa de la baja Edad Media.

Las características generales de la ficción sentimental española son las siguientes:

1. Pretende ser de índole íntima y no exterior (su atención está concentrada en los estado emocionales y conflictos internos de los personajes, aspectos que se encuentran por encima de las actitudes y acciones externas), como casi todas las que hasta su momento habían aparecido.
2. La narración es de tipo pseudoautobiográfico.
3. Su extensión es bastante breve; mucho más que la de los libros de caballerías.
4. Forma epistolar: uso de cartas escritas por los personajes; éstas son de estructuras complejas, y contienen "... sermones, 'carteles' de desafío, súplicas, debates doctrinales, pequeñas alegorías, sobre todo epístolas entre los amantes..."⁶

⁵ Me referiré a dicho género como "Ficción sentimental" o "Novela sentimental" alternativamente, y tomaré como paradigma *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro.

⁶ Carmelo Samoná, "Los códigos de la 'Novela' sentimental", en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 377.

5. El uso de la alegoría es esencial. Esta figura poética “Es la expresión paralela de una serie de ideas y de una serie de imágenes, de modo que ideas e imágenes se corresponden una a una... Como es natural, cuando un texto es alegórico, debemos esforzarnos en hallar la correspondencia con las ideas alegorizadas.”;⁷ y es la base para la estructura de la novela, como en *Cárcel de amor*, en la cual el amante se encuentra prisionero dentro de una cárcel, que es el amor mismo.

6. Tras varias dificultades y peripecias el final de la obra es catastrófico.

La novela sentimental es un género heterogéneo. Por otro lado, está presente el uso de la mitología, las alusiones clásicas y una sintaxis latinizante, pero éstos no se consideran aspectos generales.

Su paradigma son obras italianas, como *Il peregrino*, de Jacopo Caviceo (1508). Pocos años después Hernando Díaz escribe el *Libro de los honestos amores de Peregrino y Ginebra* (1520). Algunos estudiosos aseguran que esta obra es una fiel traducción de la primera. Pero en la *novelle* italiana “... no se analizan los estados anímicos, sino los síntomas externos y la conquista amorosa, como corresponde al estilo bajo...”⁸

La *Fiammeta* (1343-1344) es otra fuente de la novela sentimental española, con características que se encuentran en ella y en *Cárcel de amor*, como el dolor ocasionado por la enfermedad pasional narrado de manera autobiográfica: “... Crianca: alusión a la idea muy difundida ... y aceptada hasta en los tratados de los médicos, de que el noble es más sensible a la enfermedad del amor...”;⁹ o el motivo del sueño o un viaje alegórico a la

⁷ Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 174.

⁸ José Luis Canet, “El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental”, en *Historias y ficciones, Actas del coloquio internacional*, Universidad de Valencia, Valencia, 1990, p. 230.

⁹ Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1971, p. 82.

manera virgiliana o dantesca para superar dicho dolor: “... y llegado al aposentamiento de la casa, vi en medio della una silla de fuego, en la cual estaba asentado aquel cuyo ruego de mi perdición fue su causa...”,¹⁰ o “...vi que las tres cadenas de las imágenes que estaban en lo alto de la torre tenían atado aquel triste...”¹¹

Me parecen acertadas las palabras de José Luis Canet:

El proceso del enamoramiento está definido como un proceso anímico, y la voluntad, el libre albedrío, la razón, la fantasía, el juicio común, etc., serán (a partir de la pauta que da Boccaccio en la *Fiammeta*) ahora imprescindibles para describir esta pasión que enajena al individuo por su propio consentimiento y libre decisión de voluntad...¹²

En *Cárcel de amor* está presente la característica más importante del género: el conflicto interior del personaje, quien está desconcertado al no poder controlar su enamoramiento y las consecuencias, a menudo trágicas, de dicha situación.

De igual manera, la génesis de la novela sentimental se encuentra vinculada e influida por la novela epistolar de argumento amoroso, como el *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura, ya que en dicho género el sentimiento también se presenta exacerbado.

Siervo libre de amor, de Juan Rodríguez de Padrón, obra que también es prototipo de la novela sentimental, escrita algunas décadas antes de *Cárcel de amor*, es una obra de forma autobiográfica epistolar, que toma como base el marco narrativo de *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, aunque la cumbre del recurso epistolar llega con Diego de San Pedro en *Cárcel de amor*, pues en éste el autor se incluye como un

¹⁰ *Ibid*, p. 86.

¹¹ *Ibidem*.

¹² José Luis Canet, *op. cit.*, p. 232.

personaje en el suceso de la llegada de las cartas dentro de la narración, artificio literario que no utiliza ni siquiera Piccolomini.

San Pedro muestra el proceso del enamoramiento con base en las emociones humanas, desde el interior de los personajes. El autor es un testigo y, por lo tanto, tiene la posibilidad de dar verosimilitud al conflicto amoroso existente entre Laureola y Leriano, los personajes principales, de manera muy directa: él ve los síntomas que dicho conflicto provoca, como la ruborización de piel en ella y la enfermedad del alma en él.¹³

El enamoramiento en *Cárcel de amor* se sustenta en un deseo espiritual, con los síntomas de enfermedades del alma, y no en un deseo sexual, pues el objeto anhelado, la amada, está idealizado por el amante y llevado a la categoría de *Sumo Bien*, situación que en la Edad Media se llamó “Religión de amor”, en la cual la amada es también el “único dios”.

En esta obra de San Pedro, la alegoría es la base de un hilo narrativo desarrollado en el marco de los “cuentos de reyes”, mezclados con la ficción caballeresca, ya que la narración contiene una serie de anillos retóricos, como arengas, *planctus* (lamentos en forma de poesía popular cultivados durante la Edad Media), cartas de desafío, etc., que a su vez servirán para dar verosimilitud al relato.

Los desenlaces en la ficción sentimental son de tono trágico: algunos personajes encuentran su muerte con tintes tenebrosos y a dicho desenlace se le suman matices sanguinarios y fúnebres, como ocurre en *Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro:

Arnalte hace pintar su casa de negro desde los cimientos hasta el tejado, y lleva luto al igual que todos sus servidores. Leriano (y

¹³ Resulta interesante apuntar que aunque para Boccaccio o Piccolomini el tema del amor y sus manifestaciones derivan de la comedia del estilo bajo, el cual adoptan en sus obras, lo que es esencial para San Pedro es el proceso en el cual el amor se va dando dentro de la obra, no su concepción sobre el tema. Esta es la diferencia entre la novela sentimental española y su antecedente italiano.

también hay que ver en ello una transparente alegoría de fondo religioso) se sienta en una silla de fuego, lleva en los pies pesadas cadenas y en la cabeza una corona con clavos de hierro que le traspasan el cráneo; más tarde, la vigilia de su suicido consagra y exorciza las famosas cartas de la amada bebiendo los trozos de papel en una copa. Grisel muere en la hoguera mientras “las delicadas carnes” de Mirabella son desgarradas por las fieras entre las que la princesa se ha arrojado...¹⁴

El Humanismo se desarrolló en Europa entre los siglos XIV al XVI; este movimiento propone y revive el ideal y la cultura clásicos como ejemplos de civilización, y a su vez, influyó sobre la ficción sentimental, por lo cual los elementos de esta última llegaron a influenciar también la novela bizantina y la pastoril.¹⁵ La novela sentimental tiene mayor presencia en la narrativa bucólica, pues los sentimientos amorosos “aportan un examen moderado”,¹⁶ como ocurría en la sentimental, además de que fueron compuestas alternando prosa y verso, motivados por el proceso del argumento.

Con dicho género y, en especial, con *Cárcel de amor*, el estilo de la ficción sentimental española se eleva a lo trágico, y la visión de la enfermedad amorosa con base espiritual y no sexual será la clave de su gran éxito en toda Europa y “...propiciará el cambio hacia el Neoplatonismo y la concepción amorosa renacentista...”¹⁷

¹⁴ Carmelo Samoná, *op. cit.*, p. 376.

¹⁵ De la novela bizantina se hablará en el subcapítulo 1.2.2. En cuanto a la literatura pastoril, ésta adquiere un gran auge en España durante el Renacimiento, aunque desde la Edad Media se tomó el eco de Virgilio, el autor de mayor influencia. El tema en este tipo de literatura es la voz de pastores hablando sobre amores que, en la gran mayoría de casos no son correspondidos, y sienten nostalgia por el pasado; manifiestan amar la naturaleza.

¹⁶ Francisco López Estrada, *La novela española en el siglo XVI*, Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 109.

¹⁷ Carmelo Samoná, *op. cit.*, p.239

1.2 Otras formas de novela

1.2.1 Novela dialogada

Dentro del género de novela dialogada se encuentra como obra más representativa *El Cróton*,¹⁸ de mediados del siglo XVI, que se atribuye a Cristóbal de Villalón, y aunque no existen pruebas suficientes para demostrar su autoría, dicho libro ha sido firmado con el seudónimo de *Cristóforo Gnóphoso*, pero ésta es una errata como muchas otras que aparecen, ya que debe decir *Cristóforo Gnósopho*.

Esta novela contiene una serie de sátiras y críticas a los filósofos y religiosos de la época dentro de varias historias, ya que de manera mordaz señala sus vicios y corrupciones.

De los primeros, critica su forma ociosa de relexionar sobre sofismas y su arrogancia y presunción que funcionan contrariamente al bienestar público; se muestra que son escolásticos y el autor los condena con argumentos de gran peso.

De los segundos, habla sobre su falso proceder en el nombre de Cristo, además de ser detractores de los grandes poetas de las letras clásicas, como Horacio o Juvenal. *El Cróton* subraya su hipocresía, ya que son viciosos de la comida y la bebida, y además los denuncia por la corrupta arbitrariedad con que malgastan el dinero destinado a la Iglesia, el cual es proporcionado por los feligreses.

Ambos grupos actúan como enemigos del Humanismo, ya que no siguen lo que este movimiento propone, que es, entre otras cosas, la restauración del ideal educativo de la Antigüedad como civilización ejemplar.¹⁹

¹⁸ Respecto al motivo del título, el autor de *El Cróton* señala en su prólogo: “El título de la obra es *Cróton*, que es vocablo griego, que en castellano quiere decir *juego de sonajas o terreñuelas...*”, Cristóbal de Villalón, *El Cróton*, ed. de Augusto Cortina, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 19.

¹⁹ Ver *supra*, p. 11. Para puntualizar sobre el Humanismo en España véase Francisco Rico, “Temas y problemas del Renacimiento español”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 10 a 13.

En esta forma de novela el artificio para la sátira es el diálogo, en el cual el zapatero Micilo pretende llegar a ser un filósofo, y para tal fin dialoga con otro personaje: el gallo Protágoras, quien funge como su maestro y sufrió numerosas encarnaciones: ha sido Pitágoras, Sardanápalo, capitán, cortesana, clérigo, rana y otros seres que conforman un disparate literario.

Estudiosos como Augusto Cortina apuntan la función del coloquio como vía para la sátira: “El procedimiento coloquial o dialogístico se usaba ya en Grecia y Roma; pasó a la Edad Media para florecer en el Renacimiento y en la época de Oro de la literatura española. Recuérdense... los coloquios o diálogos de Platón, Luciano, Cicerón, Erasmo, Alfonso y Juan de Valdéz, Pero Mexía, Pérez de Oliva, Luis de León, Cervantes.”²⁰

El Crótalon halla sus fuentes en el discurso erasmiano, ya que Erasmo de Rotterdam fue un humanista que influyó en toda Europa, pero tuvo mucha más fuerza en España debido al humanismo cristiano que profesaba, como sugieren algunos críticos: “... el humanismo [de Erasmo] se propone como tarea restituir el mensaje cristiano en su auténtica pureza y lograr la unidad de los mejores pensamientos humanos en torno a una filosofía de Cristo en que el hombre moderno pueda encontrar la alegría y la paz.”²¹ pensamiento que se devela, dentro de la obra comentada, en la crítica a los clérigos de su tiempo, como se ha mencionado.

El diálogo entre Micilo y el gallo Protágoras se desarrolla en veinte cantos llamados *Cantos del gallo*, debido a las dos connotaciones de esta palabra: cantos de una obra literaria y canto de un gallo.

²⁰ Augusto Cortina, introducción, *op. cit.*, p. 10.

²¹ Marcel Bataillon y Eugenio Asensio, “En torno a Erasmo y España”, en Fransico Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980, p.71.

Villalón declara imitar al poeta clásico Luciano en cuanto a inventiva y estilo al utilizar coloquios, pero este influjo no se justifica, ya que no logra la brevedad para expresar conceptos que ejercitaba dicho autor; de hecho, Villalón es en realidad un humanista que sigue más de cerca el discurso erasmiano: “El rasgo humanístico y eminentemente erasmiano... es la utilización de Luciano. El satírico escéptico, el moralista gentil se presta como modelo literario a unas aspiraciones de interioridad y auténtica reforma cristiana, sin empañar para nada la fe de sus admiradores españoles del siglo XVI...”²²

Ha llegado a decirse que la obra comentada contiene fragmentos de diversos géneros de novela como la picaresca, el apólogo y los libros de caballerías; de hecho se especulaba que Villalón fuese el autor del *Lazarillo de Tormes* (1554).

Por otro lado, algunas historias de *El Crótalon* toman sus fuentes de otras obras, como la del Canto III, tomada del Canto XLIII de *Orlando furioso* (1516), en el cual un marido desconfía de su mujer, y él acude con la maga Melisa, quien, interesada en dicho hombre, lo transforma en un joven copia fiel de otro, quien había pretendido a la susodicha esposa sin éxito. Al final, dicho mozo consigue con regalos y amor violento que esta mujer acceda con la condición de que no lo revele a nadie; dicho acto de infidelidad rompe el encanto y ella, al ver que aquel joven es en realidad su marido, huye avergonzada para siempre con el verdadero mozo que la había conquistado.²³

Algunas otras fuentes de *El Crótalon* son: la peste que invade una ciudad en el Canto I, que rememora la descripción del inicio del *Decamerón* (alrededor de 1348), o el

²² Margherita Morreale, “Los ‘bárbaros idiotas’ en *El Schlástico* y en *El Crótalon*”, en *Ibid*, pp. 212 y 213.

²³ Resulta curioso que algunos críticos han encontrado este cuentecillo como fuente de “El curioso impertinente”, del *Quijote*.

descenso a los infiernos evoca los episodios de la *Odisea*, la *Eneida*, la *Divina Comedia* y el *Orlando furioso*.

Otra obra de Villalón, muy parecida a la mencionada, es el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, donde también imita los diálogos lucianescos. Después de *El Cróton* aparecieron varias obras que pueden ser llamadas novelas dialogadas, como los *Diálogos de apacible entretenimiento*, de Gaspar Lucas Hidalgo (1605) o *El siglo pitagórico*, de Antonio Enríquez Gómez (1644), las cuales de igual manera siguen el artificio de coloquio.

1.2.2 Novela bizantina

La novela bizantina española tuvo difusión durante el Renacimiento y el Barroco. Sus modelos son las novelas helenísticas, sobre todo de Heliodoro y de Aquiles Tacio. Heliodoro tuvo de hecho una gran influencia en toda Europa, ya que algunas de sus obras, como *Las etiópicas*, fue traducida al francés (1547), alemán (1554), y castellano (1563). De igual manera, Aquiles Tacio fue traducido al castellano en 1552 con *Leucipe y Clitofonte*.²⁴ Dichos libros tuvieron un gran éxito por su tono moralizante. Estos autores penetraron no sólo en la novela bizantina española, sino en la pastoril e incluso alcanzaron la novela breve, de la cual se hablará en el capítulo siguiente.

Los temas de la novela helenística son la *peregrinatio amoris*, es decir, aventuras durante el peregrinaje que deben llevar a cabo los amantes para su reencuentro y la consumación del matrimonio. Los motivos principales son: el protagonismo de la pareja, la defensa de la castidad femenina, la intervención, dentro de las peripecias, de las fuerzas

²⁴ A estos dos autores se les conocía ya desde la Edad Media, sobre todo en los círculos de cultura cristianos y entre los eruditos.

sobrenaturales, y el final feliz. Los escritores españoles amalgamaron estos elementos con los patrones literarios de la época, como la función del ejemplo en la literatura por medio del entretenimiento, para conformar la novela bizantina.

Para la mayoría de la crítica, el género de novela bizantina española llega con *Clareo y Florisea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso, obra que es casi la traducción de algunos fragmentos de *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, ya que toma varios motivos de ésta. El tema es las aventuras que deben pasar Clareo y Florisea para poder consumir su matrimonio.

También coincide la mayoría de los estudiosos en que el *Clareo* no tuvo un gran alcance, comparado, por ejemplo, con el *Lazarillo de Tormes*, y se reduce sólo al nivel de imitación, sobre lo cual apunta Gilbert Highet: “[En] la imitación... el autor moderno... intenta escribir libros en su propia lengua sobre el molde exacto de las obras latinas o griegas que admira.”;²⁵ y sobre el *Clareo* denota Javier González Rovira: “El interés principal del *Clareo* consiste en ser uno de los mejores exponentes de lo que los narradores humanistas consideraban la doctrina de la imitación ya que, a partir de elementos principalmente narrativos de distintas procedencias, clásicos y modernos, construye su novela como una renovadora alternativa a los géneros de entretenimiento con un valor didáctico.”²⁶

Otro autor dentro del género de la novela bizantina española es Jerónimo de Contreras, con su *Selva de aventuras* (1565), aunque fue encontrada una segunda versión en 1582, lo cual originó un problema entre los estudiosos para comprobar la autenticidad de

²⁵ Gilbert Highet, *La tradición clásica*, FCE, México, 1996, p. 168.

²⁶ Javier G. Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 165 y 166.

la autoría en las dos obras, el cual aún no se resuelve. Sin embargo, la crítica ha aceptado la primera versión de la *Selva* como auténtica de Jerónimo de Contreras.

Ésta trata sobre el peregrinaje, con marco geográfico ubicado entre España, Italia y Argel, de un joven cristiano llamado Luzmán en busca del olvido, motivado por un desengaño amoroso que tuvo con su amada Arbolea, rasgo que indica en este personaje la influencia de la lírica amorosa, por lo cual no es un personaje del todo bizantino, además de que sólo es él el protagonista y no su amada. El escenario tampoco es de tipo clásico, pues el camino del viaje de Luzmán no es obstáculo para sus peripecias, sino solamente una vía. El final infeliz de la *Selva* es otra diferencia que la separa del modelo helenístico.

En cambio, la versión de 1582 de esta obra se apega más a los motivos de la novela clásica, como la defensa de la castidad, la intervención de las fuerzas sobrenaturales, el protagonismo de los dos amantes y el final feliz.

Por otro lado, el personaje Luzmán tiene un valor ejemplar para los lectores de la época, pues por medio de sus experiencias el lector adquiere sabiduría para llegar a la felicidad.

La aceptación y difusión de la novela bizantina española siguió después del Renacimiento hasta el Barroco y su decadencia. La crítica considera a *El peregrino en su patria* (1604), de Lope de Vega, como la primera novela bizantina barroca. Su tema es la peregrinación de dos parejas de hermanos, Pánfilo y Nise, y Celio y Finea, huyendo debido a que sus padres se oponen a su unión amorosa, que en realidad es una oposición ocasionada por un error.

Los artificios tomados por Lope son los que ha utiliza la tradición clásica literaria; por ejemplo, el inicio *in media res*, los temas del cautiverio y la huida o la defensa de la castidad femenina. Es interesante apuntar que el Fénix incrusta rasgos cortesanos del

Barroco en *El peregrino*, los cuales provienen de la novela italiana y del teatro, como los celos y los desafíos o los lances de amor y de honra. Al respecto denota González Rovira: “...en el *Peregrino* el sentimiento del honor, de marcado carácter social y característico de la ideología de la época que aparece como central en el teatro, va desplazando al de la honestidad y la castidad...”²⁷

Otra peculiaridad importante que Lope utiliza con la intención de aclimatar el contenido de la novela clásica a España son los elementos de verosimilitud con que sitúa la historia, delimitando un espacio geográfico que va de Valencia a Barcelona, o acotando datos históricos que el narrador asegura han sido ciertos.

Lope actualiza e intensifica el elemento religioso utilizado por Tacio, incrustándolos en una narración provechosa para el lector de la época, acotando en la ruta del peregrinaje visitas de los personajes a lugares de culto católico; de igual manera, sugiere dogmas y preceptos propios de la Contrarreforma. Otra diferencia entre el estilo del Fénix y la novela helenística es que dentro de los temas de la Fortuna y la Providencia los personajes ya no realizan sus acciones movidos por fuerzas divinas o esperando un destino predeterminado, sino que utilizan su libre albedrío y su capacidad de actuar para forjar su propio destino.

El desenlace de *El Peregrino* toma el recurso del matrimonio múltiple de la novela helenística: Pánfilo se casa con Nise y Celio con Finea; y para tal fin, como se desarrolla en la novela bizantina, se incrustan historias ajenas a la de las aventuras de los protagonistas.

Lope dejó huella honda para escritores posteriores como Francisco Párraga Martel, quien practicó el género comentado, y al utilizar los artificios lopescos antes mencionados, llegó a ser llamado por la crítica “seguidor de corriente lopeveguesca”.

²⁷ *Idem.*

Por otro lado, cabe mencionar que las dos partes de la exitosa obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), de Miguel de Cervantes Saavedra, recuperan los modelos clásicos, sobre todo de Heliodoro, dejando de lado aquellos rasgos cortesanos que incrustó Lope. Algunos críticos, con base en palabras del mismo Cervantes en su lecho de muerte, sostienen que en esta novela dicho autor intentó competir con Heliodoro, ya que toma los motivos de *Teágenes y Cariclea*, pero intenta superarlos.

La historia del *Persiles* se desarrolla en un peregrinaje de los personajes principales, Persiles y Sigismunda, por Islandia, los Países Bálticos, Portugal, España, Francia e Italia para llegar a Roma. En la narración encontramos tanto historias interpoladas como episodios que encierran ejemplaridad para el lector, lo más evidente de este aspecto es que los protagonistas hacen uso del libre albedrío: “Cervantes también insiste repetidas veces en la idea del libre albedrío como factor decisivo de la ejemplaridad de sus personajes, en especial los protagonistas, quienes reafirman la independencia del ser humano y la posibilidad de decidir su futuro”,²⁸ esto conlleva a que la situación de fuerzas como la Fortuna o la Providencia ya no sean una causa divina, como en las novelas clásicas, sino que contengan el efecto de las situaciones.

El tema central del *Persiles* es el amor, el cual en algunos episodios es presentado como una fuerza que no se controla por parte de algunos personajes, sino que se envicia por la locura, el instinto y demás situaciones humanas.

Asimismo, la religiosidad se acentúa en dicha obra cervantina, sobre todo en los episodios donde algunos personajes visitan lugares de culto cristiano como Belén; es interesante el hecho de que como contrapunto a esta manifestación religiosa, en la primera parte de la novela aparecen elementos maravillosos tanto verosímiles, como utilizar magia,

²⁸ *Ibid*, p. 244.

como inverosímiles; este contrapunto se sostiene por el hecho de que la gente de la época realmente creía en tales expresiones sobrenaturales.

Después de *El Peregrino* y el *Persiles* salieron a la luz más novelas bizantinas españolas, como la anónima *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (1623), o *Historia de Hipólito y Aminta* (1627), de Francisco de Quintana, en las cuales se puede ver la influencia tanto de los clásicos como de sus predecesores españoles, porque, como se ha mencionado más arriba, se aclimatan los motivos. El género bizantino cae en decadencia hacia finales del siglo XVII, y sus últimos títulos son: *Historia de Liceno y Fenisa*, de Francisco Párraga Martel, y *Los trabajos de Narciso y Filomela*, atribuida a Vicente Martínez Colomer, ambas obras de fechas desconocidas.

1.2.3 Novela morisca

La novela morisca es llamada así porque sus personajes son cristianos y musulmanes españoles que rivalizan en batallas. Las fuentes para sus relatos pueden ser verídicas, pero los autores incrustan pasajes de índole fantástica.

Una de las novelas de mayor relieve de este género es la *Historia del Abencerraje Abindarráez y de la hermosa Jarifa* (1565), de autor anónimo, la cual proviene de los romances moriscos, porque los personajes realizan lances de "... gestos y... acciones llenos de arrogancia, valor, caballerosidad, belleza y melancolía."²⁹

Las fuentes de la *Historia* parecen ser reales, ya que los personajes son históricos, como el alcaide de Antequera don Rodrigo de Narváez. Dicha novela trata sobre el cautiverio al que sometió este personaje a un moro gallardo, quien iba de camino a Coín

²⁹ Rafael Ferreres, "La novela morisca", en Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1968, p. 795.

para contraer matrimonio con otro personaje conocido: Jarifa, una joven muy hermosa, quien es hija del alcaide de dicha región. Don Rodrigo lo hace prisionero, y al ver que el moro cae en una profunda tristeza, le concede que se case, pero le condiciona que vuelva a su encierro al cabo de tres días. El moro contrae nupcias con Jarifa y le dice que debe volver, pero ella regresa con él para permanecer a su lado, ofreciéndose como prisionera también. El desenlace es que don Rodrigo queda admirado por tal gesto amoroso, por lo cual les concede la libertad a ambos jóvenes.

Las guerras civiles de Granada (1595), de Ginés Pérez de Hita, es otro texto morisco de relieve, con una segunda parte que salió a la luz en 1619.

El tema de la primera parte se basa en algunas narraciones que se apoyan en romances y trata también sobre la situación en la Granada árabe hasta la culminación de la Reconquista en 1492.

Los artificios utilizados por Pérez de Hita más reconocidos son: su capacidad de ambientación, pues él mismo se presenta como un personaje de las guerras intestinas de Granada (describe el ambiente de las festividades moriscas, haciendo del personaje moro un arquetipo que dejó huella en otros autores como Lope de Vega); y su sensibilidad para seleccionar los romances viejos y nuevos incrustados en su obra.

El estilo de la novela morisca es sencillo (sin contar con artificios de ornamento o con retórica elaborada), difiere bastante de la novela bizantina, incluso, algunos críticos la han catalogado como “cuentitos breves moriscos”. Sin embargo, su influencia llegó hasta la época del Romanticismo en España, con autores como Zorrilla, o en Francia, con Chateaubriand o Víctor Hugo.

1. 3 Novela breve

En la España del siglo XVI los cuentos de tradición oral, que pueden llevar una moraleja o simplemente ser sencillos y hasta bobos, se incrustan en tratados, como los de Lorenzo Palmireno; en versos, como los de Alcázar; y en novelas y comedias, como algunas de Juan Pérez de Montalbán, debido a que “Los hombres del Renacimiento ... se aficionan a todo lo que es arte ‘popular’ y espontáneo ... paralelamente, se apasionó el Renacimiento por el relato oral y tradicional.”³⁰

En el Siglo de Oro las historietas tradicionales, que jamás se soslayaron en la novela sentimental, se incrustan en la literatura renacentista. Cabe destacar que esta tradicionalidad es la base del *Lazarillo de Tormes*.

Un siglo más tarde, a principios del XVII, en España hace su aparición la novela breve o corta, creada a menudo en forma de “receta”, tomando motivos de la literatura del “ejemplo” y amplificando algunas de sus historias.

En la Península Ibérica, el término *novela* significa ‘roman’; dicho vocablo se modifica de manera distinta que en la Francia del siglo XII, pues en esta última los ‘roman antiques’ son “adaptaciones de obras de la Antigüedad clásica”,³¹ que fueron las primeras “ficciones cortas”; pero en España no hay una palabra con el significado de “ficción larga en prosa”, por lo cual no hay lugar para el vocablo ‘roman’, y por ende, *novela* será un término que exprese un género de ideal y colorido. Con respecto a esto, algunos autores comentan: “Ello dio por resultado que la *novela*, a pesar del elevado rango artístico conseguido en Cervantes, se convirtió fácilmente en literatura sin problemas por representar

³⁰ Maxime Chevalier, “Entre folklore y literatura: el cuentecillo tradicional (y la novela corta)”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 336.

³¹ Rosalba Lendo, “Literatura medieval francesa”, en Aurelio González y María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005, p. 126.

un mundo más ideal y que ofrecía una satisfacción de escapismo, y se hundió en la trivialidad.”³²

Un autor importante en la novela breve es Lope de Vega, quien, como es sabido, tiene una gran producción literaria, practicando gran variedad de géneros.

Dentro del género narrativo, el Fénix escribió novela pastoril (*La Arcadia*, 1598), novela histórica (*Los pastores de Belén*, 1612), novela bizantina (*El peregrino*, 1604), y novela breve ejemplar (*Novelas a Marcia Leonarda*, 1621); estas últimas quieren rivalizar con las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes.

Algunos críticos, como Juan Bautista Avalle-Arce, acotan, basándose en las propias palabras de Lope, que el modelo para escribir el género de novela corta para Lope fueron las novelas cortas de Cervantes:

Según lo cuenta Lope, parece ser que fue Marcia Leonarda quien le indujo a experimentar con la novela corta, género que había creado para los españoles el difunto Miguel de Cervantes. Convencido por su amante, Lope puso manos a la obra y escribió su primera novela corta, *Las fortunas de Diana*, que incluyó en el volumen heterogéneo *La Filomena* (1621). Allí, en las primeras líneas, escribe Lope: “... mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí... En España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes.”³³

Las *Novelas a Marcia Leonarda* están dedicadas a Marta de Nevaes, pero además el autor habla directamente con Marta en un estilo galante y a veces ingenuo; hace que el texto sea su vía para conversar, hace de ella un peculiar participante por medio de artificios, como sucede en *La más prudente venganza*, cuando el autor comenta: “No pienso que le

³² Wolfram Krömer y Peter Dunn, “Los esquemas de la novela corta y la obra de Castillo Solórzano”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española III, Siglos de Oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 520. Véase también Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1770*, Gredos, Madrid, 1979, pp. 228 – 235 y 237.

³³ Juan Bautista Avalle-Arce, introducción, en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2003, p. 17.

habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio [del dios griego Himeneo], en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses.”³⁴

El estilo de Lope en este tipo de novela se apoya en “... presentación de personajes, escasa variedad de éstos, que son tipos y no individuos, aventuras repetidas con escasa variedad, aunque quieren ser maravillosas y sorprendentes, conflictos amorosos de planteamiento y desarrollo estereotipado, temporalización esquemática y sin verismo...”³⁵

Las novelas de Lope son el equivalente a cartas de amor, la base de la narración son los varios comentarios del autor, característica que las diferencia de las novelas de Cervantes. Es preciso anotar que las novelas cortas del Fénix no contienen artificios complejos; al respecto comentan algunos críticos que: “Debido sobre todo a que [las novelas de Lope] reducen la distancia estética a casi nada, porque trasladan la literatura muy cerca de los mismos límites de la vida en el tiempo humano, estos relatos lopeveguescos pierden el derecho a ser considerados como gran arte.”³⁶

Otro autor de novela breve es Juan Pérez de Montalbán, quien en su obra *La mayor confusión*, escrita en el siglo XVII, en plena época del Barroco, da una variante del motivo del incesto de la literatura del “ejemplo”.

Por otro lado, Montalbán también utiliza recursos de la novela pastoril y de aventuras, como en *La hermosa Aurora*, donde expone personajes de ascendencia noble habituados a una condición de pastores.

³⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Francisco Rico, Alianza, Madrid, 1968, p. 123.

³⁵ Francisco Ynduráin, Rafael Osuna, Juan Bautista Avallé-Arce y Bruce Wardropper, “Prosas narrativas”, en Francisco Rico, (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 175. Véase también Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1982, pp. 68–77.

³⁶ *Ibid.* P. 184.

La historia que encierra estas novelas breves es en su mayoría amorosa. El nudo, que trata obviamente sobre el tema del amor, suele ser agudizado, como en *Los primos amantes*, del mismo Montalbán, en la cual los protagonistas deben ser fieles a pesar de las dificultades para llegar a un final feliz, cultivando así la virtud, como sucede también en *La gitanilla* de Cervantes.

De igual manera se presentan elementos del *roman* o novela extensa en la novela corta española, como en *Aventurarse perdiendo*, de las *Novelas amorosas y ejemplares* (siglo XVII) de María de Zayas y Sotomayor, ya que la escena de introducción, en donde alguien percibe la voz de un pastor, luego descubre que dicho pastor es en realidad una mujer, y al final le pide que cuente la historia de su ventura, éste es uno de los motivos más típicos de la novela pastoril; por lo tanto, María de Zayas, quien además de ser una habilidosa narradora, intercala en la obra comentada una serie de elementos como los ya mencionados: los *roman*, los de la novela pastoril y los de la novela breve española, ya que el nudo es propio de éste último: los hijos enamorados se rebelan a la voluntad de sus padres y pasan por una serie de peripecias antes de llegar a un final trágico. Además, en otras novelas de Zayas, como *La difunta pleiteada*, el final es tratado con la fusión de varios motivos de la novela italiana.

Cabe apuntar que la novela corta en España principalmente utilizó otros recursos que provienen de las narraciones italianas, pero los escritores españoles las desarrollaron de manera afortunada, como el artificio de la burla, el cual, aunque es más utilizado en la novela picaresca, también se halla en la breve, como sucede en el desenlace de *La señora Cornelia* (1613), de Cervantes.

En cuanto a la acción dentro de la novela breve, apuntan Krömer y Dunn que: "... el ambiente de objetos y de costumbres vuelve posible la acción, porque proporciona un aire

de autenticidad a los personajes y es un sustitutivo de los pensamientos y sentimientos de que carecen."³⁷

La novela corta española trata específicamente los temas de amor y aventuras, los cuales conllevan celos, intriga, duelos, huídas, etc., estos elementos son las adversidades por las cuales los personajes deben pasar para que puedan gozar del amor.

1.3 *La gitanilla* en el conjunto de las *Novelas ejemplares*

La obra narrativa de Cervantes consiste en un volumen de doce novelas cortas: las *Novelas ejemplares* (1613) y cuatro largas: *La Galatea* (1585), el *Quijote* (1605 y 1615) y el *Persiles y Sigismunda* (1617).

La dedicatoria de las *Novelas ejemplares* está dirigida al Conde de Lemos, y en ésta dice el autor que le envía “doce cuentos”. Aunque fueron publicadas en 1613, no se puede determinar la fecha exacta de su composición; sólo podría suponerse alguna idea de su creación con base en los sucesos históricos externos mencionados en ellas, como los saqueos que los ingleses hicieron en Cádiz, los cuales denotan la ubicación del lugar y de la época de *La española inglesa*.

Ya hacia la publicación del *Quijote* de 1605, Cervantes conocía el valor literario de la palabra *novela*. Esto se percibe, verbigracia, en el relato que realiza el personaje del cautivo dentro de dicha obra (que en realidad es una novela corta dentro de una larga, porque es la historia de la vida de dicho personaje) y, cuando termina de narrarla, otro personaje, don Fernando, adula tal narración: “... el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y estrañeza del mismo caso. Todo es

³⁷ Wolfram Krömer y Peter N. Dunn, *op. cit.*, p 523. Ver también Peter N. Dunn, *Castillo Solórzano and the decline of the Spanish novel*, Blackwell, Oxford, 1952, pp. 25, 28–29, 31–33, 36 y 37.

peregrino, y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye...”³⁸

Así, podría suponerse que en voz de este personaje, Cervantes dice que la novela debe tener extrañeza y novedad; al respecto Joaquín Casaldueiro apunta que “...los accidentes deben ser tan peregrinos y raros como el asunto principal, y unos y otros deben estar realizados por el estilo.”³⁹

Ahora bien, dentro del género de novela breve española se encuentran las *Novelas ejemplares* de Cervantes;⁴⁰ y en su prólogo éste dice que:

... y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.⁴¹

Estas palabras son quizá la más sólida de las bases con que la crítica puede aseverar la legitimidad de que las *Novelas ejemplares* son obras originales de Miguel de Cervantes, y que éstas, según gran parte de dicha crítica, aportan una mayor originalidad, pues de las traducciones de italianas, la que más se acerca a una novela original en castellano es *El patrañuelo* (1567) de Juan de Timoneda, pero al igual que el *Libro de los honestos amores de Peregrino y Ginebra*, resulta ser una copia de las obras italianas.

Cervantes en las *Novelas ejemplares* plasma, con conocimiento de causa, historias originales que a su vez son ingeniosas, para que resulten entretenidas y verosímiles. Todos estos elementos, construidos con arte y con maestría en su novelar, han sido constituidos

³⁸ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001, p. 503.

³⁹ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1974, p. 54.

⁴⁰ Cabe mencionar que los lectores de los siglos XVI y XVII aceptaban las obras literarias más fácilmente que los lectores del siglo XIX en adelante, debido a que no eran tan selectivos, por esta razón les dieron el mismo valor a las novelas cervantinas que fueron llamadas más tarde por la crítica “de imaginación”, como *La gitanilla* o *La fuerza de la sangre*, que a las llamadas “realistas” también por la crítica, como *Rinconete y Cortadillo* o *El casamiento engañoso*.

⁴¹ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 2001, p.52.

con base en las emociones y en los valores humanos de sus personajes, lo cual refleja que Cervantes se encontraba inmerso en la realidad social de su época, realidad que se vivía rutinariamente (en la cual sitúa a sus figuras literarias, sobre todo las de *La gitana*, *Las dos doncellas* o *La española inglesa*), como sugieren algunos cervantistas, ya que novelas como éstas:

... rebosan en preocupaciones del autor por los problemas y las dificultades de la vida diaria, por los males, los vicios y las ridiculeces de la sociedad contemporánea; en acalorados enfrentamientos críticos con la deplorable realidad social, política, económica; en sutiles sátiras e indignadas censuras morales; en desenlaces con muy irónicos desengaños...⁴²

Sin embargo, resulta difuso aun hoy entender qué quiso decir Cervantes con la palabra *ejemplares*; algunos críticos suponen que se refiere a ejemplos morales que pueden ser provechosos para el lector.

Por su parte, Juan Bautista Avalle-Arce señala que el adjetivo *ejemplares* se refiere a que sus novelas serían el modelo a imitar para los futuros escritores. Incluso, el hecho de que el autor de *La gitana* fue el creador de la novela corta española lo debatió Lope de Vega en su diálogo con Marta de Nevaes en 1621; Avalle-Arce sostiene que Lope de Vega “... tiene que reconocer que el ejemplo a seguir en España es Cervantes, que sus *Novelas ejemplares* son el modelo a imitar.”, y que “Para escribir novelas cortas había que modelarse en las de Cervantes, que en este sentido eran ejemplares. Detrás de Cervantes, en España, no había nada.”⁴³

⁴² Stanislav Zimic, *Las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1996, p. XVIII.

⁴³ Juan Bautista Avalle-Arce, introducción, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, p. 18

Miguel de Cervantes siempre se dirige al lector dentro de su prólogo,⁴⁴ sugiriéndole que sea él quien saque provecho de las doce novelas que comentamos: “...quizá [yo] te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.”⁴⁵ por lo tanto, quien lee es quien recrea y aprecia aquello que le parezca más a su sazón, lo que pueda ser para él lo ejemplar, ya que, como se ha comentado anteriormente, la sensibilidad humana está inmersa en los personajes, que sufren, ríen, lloran, y esto el lector lo percibe y lo asimila. La observación de Stanislav Zimic al respecto es de que:

... la ejemplaridad de todas las novelas ejemplares cervantinas deriva, esencialmente, de la representación de ‘los problemas del corazón humano en sus conflictos íntimos’, de sus desesperaciones y desfallecimientos, que llevan a la perdición, de sus triunfos y esperanzas de un mundo ideal, siempre sugerido como posible, aun en las referencias a la más escabrosa, deprimente realidad, por lo menos implícita o irónicamente.⁴⁶

De esta manera, el autor del *Quijote* dice ser el primero en novelar en lengua castellana porque busca ya la originalidad (rasgo que surge en el Renacimiento), pues selecciona temas y maneras que no sean copia de la novela italiana. Además, aunque, como es sabido, conoció bastante literatura, desde los clásicos hasta la novelística europea anterior a su época, el estilo de la novelas españolas e italianas no es utilizado por él, pues la verosimilitud y la dignificación humana son características de las *Novelas ejemplares*, y estas características no fueron practicadas antes de Cervantes, por ejemplo, en *La fuerza de*

⁴⁴ Cabe mencionar que este recurso literario de dirigirse al lector directamente, y de que se le pida su participación, opinión, aprobación u objeción, es utilizado por muchos autores contemporáneos; por lo tanto, es éste otro rasgo que destaca a Cervantes como creador de la novela moderna y, de manera afortunada, los escritores actuales le reconocen y agradecen este recurso que han imitado.

⁴⁵ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares I*, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 2001, p.52.

⁴⁶ Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. XXXI.

la sangre o en *La española inglesa* ni siquiera se utilizan los milagros cristianos para influir en el desenlace, como se utilizaban los designios sobrenaturales y fantásticos de la tradición literaria anterior a dichas obras.

Además, Cervantes introduce como fondo de sus novelas la realidad española de su época, a diferencia del estilo de algunos autores italianos, como Giovanni Boccaccio, quien no incluye la realidad en su prosa. Más aún, los personajes cervantinos tienen una identidad y psicología marcadas, mientras que los bocaccianos sólo se expresan por medio de sus gestos; verbigracia, los protagonistas de *La gitanilla*, Preciosa y Andrés o de *La española inglesa*, Isabela y Ricaredo, deciden lo que les parece mejor de acuerdo a su libre albedrío en contra de las dificultades, es decir, son hijos de sus propios actos (rasgo que se desarrolla en la mentalidad desde el Renacimiento); dicho rasgo forma parte de la dignificación de los personajes sin importar su nivel social o económico, y es una característica moderna presente en las novelas cervantinas. Por lo tanto, Cervantes titula a sus novelas como *ejemplares* porque no siguen los patrones de las obras italianas que habían sido copiadas antes.

Ahora bien, dentro de las doce *Novelas ejemplares*, *La gitanilla* encabeza el orden secuencial, pero no fue la primera en escribirse; lo que la mayoría de críticos indica es que el orden dispuesto es otro artificio literario.

Los temas tratados en *La gitanilla* son el amor y las aventuras. La vía para la consumación del amor que existe entre los personajes principales es la peripecia, recurso tomado de la novela bizantina (al peregrinaje en la novela helenística se denomina *peregrinatio amoris*, pero Cervantes sustituye las intervenciones de fuerzas sobrenaturales y prefiere la verosimilitud de la historia). Todo esto se hace manifiesto a la manera española: por la pureza del amor entre Andrés, el joven caballero que se convierte en

gitano, y Preciosa, la hermosa joven noble que fue robada a sus padres por una gitana vieja en Madrid e incorporada a la comunidad de éstos.

En cuanto al contexto histórico de los gitanos, durante la primera mitad del siglo XVI, en las obras literarias se plasma al personaje de dicha etnia como personaje tipo, por ejemplo, en el teatro de Lope de Rueda, Gil Vicente, Diego de Negueruela o Juan de Timoneda.⁴⁷ En las obras de estos autores, dicha figura literaria se dibuja como simpático.

Pero hacia la época de las *Novelas ejemplares*, durante el reinado de Felipe II, la literatura había descrito y expuesto a este personaje tipo como enemigo de España, lo cual puede verse en obras como *Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, *El Soldado Píndaro* (1626) de Gonzalo de Céspedes y Meneses, o *Donado hablador* (1626) de Jerónimo de Alcalá.

Y esta manera de exponer a dicha figura literaria como escoria para España en la literatura de la época proviene de cómo se ha venido viendo al gitano de la vida real desde su llegada a la Península Ibérica, hecho que desemboca en la pragmática contra los gitanos estipulada por el doctor Sancho de Moncada, catedrático de la Sagrada Escritura de la Universidad de Toledo durante el reinado de Felipe III, de la cual, un fragmento de sus argumentos dice: “No ay nación que no los tenga por dañosísimos aun entre turcos, i Moros, donde también ay esta secta... i todos concuerdan en que es gente pésima, i sumamente mal para los Reynos.”⁴⁸

A pesar de la mala reputación y el rechazo que sufría la etnia gitana a principios del siglo XVII en España, el autor del *Quijote* dibuja a los personajes gitanos dentro de *La gitanilla* con un aire de simpatía, e incluso ensalza sus características positivas, como su

⁴⁷ Para puntualizar en el personaje tipo gitano y en las obras de estos autores donde se le sitúa, véase M. Romera- Navarro, “La andante gitanería” en *La Lectura*, XVII, 3 (1917), pp 399 – 407.

⁴⁸ José Capdevila, *Errantes y expulsados*, Grafitén, Córdoba, 1991, p. 40.

forma de vivir y de respetar a la naturaleza estando dentro de ésta, su ideal de libertad o la virtud de Preciosa. En la vida real, las sentencias de Sancho de Moncada y las cláusulas para expulsar y condenar a los gitanos son radicales y determinantes, pero Cervantes no los muestra como escoria; así, no escribe episodio alguno donde los gitanos asalten caminos o cometan acciones inmorales, o donde las gitanas se prostituyan

...Efectivamente, los gitanos que pinta Cervantes son todos gallardos y bien hechos, grandes guardadores de secretos, fieles y leales maridos; no son celosos, no adulteran; sus mujeres son castas y no ofenden a sus maridos; son duros y resistentes, callados y sufridos en el tormento, buenos astrólogos, extremados jugadores en los ejercicios de fuerza, maña y ligereza, etc...⁴⁹

En la novela cervantina los personajes gitanos hurtan sólo para sobrevivir y porque tienen tal actitud de oficio, por eso cuando otro personaje principal, el caballero Juan de Cárcamo se convierte en el gitano Andrés Caballero para vivir en el aduar al cual pertenece Preciosa debido a su amor por ella, los gitanos cometen hurtos, no así él:

Fue con ellos [con los gitanos] Andrés a tomar la primera lición de ladrón; pero aunque le dieron muchas en aquella salida, ninguna se le asentó; antes, correspondiendo a su buena sangre, con cada hurto que sus maestros hacían, se le arrancaba a él el alma, y tal vez hubo que pagó de su dinero los hurtos que sus compañeros habían hecho, conmovido de las lágrimas de sus dueños; de lo cual los gitanos se desesperaban, diciéndole que era contravenir a sus estatutos y ordenanzas, que prohibían la entrada de la caridad en sus pechos, la cual, en teniéndola, habían de dejar de ser ladrones, cosa que no les estaba bien en ninguna manera.⁵⁰

De hecho, la novela comienza con la palabra “Parece”, la cual indica un estilo de vida que sólo es aparente en los gitanos: “Parece que los gitanos y gitanas solamente

⁴⁹ Ludovik Osterc, *La verdad sobre las Novelas ejemplares*, Gernika, México, 1985, p. 96.

⁵⁰ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 107.

nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.”⁵¹ ya que, como se ha comentado más arriba, los personajes gitanos hacen uso del hurto y el engaño sólo para su supervivencia, y porque no creen que están actuando de mala manera, ya que no cuentan con una “superioridad” cultural y moral, como la de la sociedad española: “... por ignorancia y cierta ingenuidad, pese a toda su reclamada agudeza [del gitano], se revela tan convencido de estar haciendo el bien cuando hace el mal...”⁵²

Esta idea se refuerza porque los personajes a quienes ellos engañan y de quienes sacan provecho son españoles ingenuos y supersticiosos, como la esposa del teniente y algunas doncellas que por sólo un dedal de plata escuchan las buenaventuras de Preciosa,⁵³ o del incauto Triguillos, a quien la gitana vieja (quien robó a Preciosa y de quien dice ser abuela) había hecho meter desnudo en una tinaja llena de agua que le llegaba hasta el cuello, esperando la media noche para desenterrar un tesoro que la vieja le había hecho creer que existía; él cayó al suelo al escuchar los maitines por tratar de salir rápidamente; al salir el agua, sintió ahogarse y se puso a nadar en el suelo, pidiendo auxilio; su mujer y sus vecinos acudieron por sus gritos y le levantaron de tan cómico estado; él les contó acerca de la gitana y todavía fue a cavar un hoyo para encontrar el supuesto tesoro a pesar de que su mujer y sus vecinos le decían que todo era un embuste; esta historia se supo y todo Sevilla le señalaba como a un imbécil.⁵⁴ Algunos estudiosos señalan al respecto que: “Todas las víctimas de las tretas gitanas... son supersticiosas y patentemente tontas, con lo cual

⁵¹ *Ibid*, p. 61.

⁵² Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. 31.

⁵³ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 77-82.

⁵⁴ *Ibid*, p. 116.

Cervantes, racionalista, destaca una evidente relación de causa y efecto, haciéndonos así reír de la ingeniosidad gitana más bien que condenarla.”⁵⁵

Con todo, ningún personaje gitano en *La gitanilla* actúa movido por la maldad o la ambición, sino todo lo contrario: Preciosa muestra en el desarrollo de la novela una virtud e inteligencia admirables, mientras que la paya Juana Carducha actúa con una gran malicia, movida por el deseo que le depierta Andrés, al introducir entre las alhajas de éste “...unos ricos corales y dos patenas de plata, con otros brincos suyos...”,⁵⁶ episodio que desemboca en la tragedia de la sentencia a muerte de Andrés por haber matado a un soldado español, lo cual provocaría la angustia y la tensión en la novela, y que luego Cervantes convierte en el desenlace, cuando la gitana vieja revela que ella robó a Preciosa al Corregidor de Murcia y su esposa hacía quince años, confesión por la cual triunfa el amor entre Preciosa y Andrés al consumar el matrimonio.⁵⁷

Por tratarse de una novela breve, en *La gitanilla* las aventuras están presentes en los episodios donde el amor se pone a prueba durante la peregrinación de los gitanos, desde Madrid, viajando por Extremadura, Castilla la Vieja y la Mancha, hasta que llegan a Murcia. Los personajes siguen esta trayectoria en la cual encuentran obstáculos, pero éstos sólo interrumpen su camino, nunca logran sacarlos de éste, y la aventura es precisamente vencer dichos impedimentos, los cuales también cumplen la función de dificultar la consumación del amor.

En conclusión, antes y durante la época de *La gitanilla* existían diversas formas de novela en España. Como se ha mencionado, la sentimental fue una de las primeras que se escribió y difundió, a finales del siglo XV, las otras tres formas comentadas: la dialogada,

⁵⁵ Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. 16, nota.

⁵⁶ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁷ *Ibid.*, 122 a 134.

la bizantina y la morisca se conciben y expanden durante el siglo XVI, mientras que la novela breve aparece hasta el siglo XVII.

2. FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS TRADICIONALES DE *LA GITANILLA* EN EL ESPACIO FESTIVO

2.1 Formas poéticas utilizadas

La novela de *La gitanilla*, en su segundo párrafo, dice: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances...”⁵⁸ El narrador hace referencia a estas formas poéticas tradicionales porque son las que están en boga en la época.

Es importante definir las dos formas que Preciosa ejecuta, pero que no aparecen ejemplificadas en la novela. De la primera de éstas, el villancico:

...Procedía de la adaptación de la cantiga del estribillo gallego-portuguesa, la cual era resultado de la reelaboración y desarrollo del modelo zejelesco. En el villancico, el estribillo suele tener de dos a cuatro versos, la mudanza es generalmente una redondilla, y la vuelta va precedida de uno o más versos de enlace con la mudanza. De ordinario sólo se repite la última parte del estribillo. Ejemplo, con esquema abb:cddc:cbb, del *Cancionero de Upsala*:

Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?
La media noche es pasada
y el que me pena no viene;
mi ventura le detiene
porque soy muy desdichada.

Véome desamparada,
gran pasión tengo conmigo,
¿cómo no venís, amigo?⁵⁹

En cuanto a la seguidilla, esta clase de poema existe:

Desde el principio del idioma castellano... Durante mucho tiempo mostró cierta vacilación en la medida de sus versos. Su forma ordinaria, predominante desde el siglo XVII, consiste en una cuarteta en que los versos impares son heptasílabos sueltos, y los pares, pentasílabos rimados con asonancia o consonancia. Ejemplo registrado por el maestro Gonzalo Correas:

⁵⁸ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2003, p 74.

⁵⁹ Tomás Navarro, *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1959, p. 145.

Al espejo se toca
la blanca niña
dando luz a la luna
donde se mira.⁶⁰

Ahora bien, en *La gitanilla* aparecen cinco romances, y de este género de poesía, en la historia literaria los primeros eran de tradición oral debido a que fueron memorizados y recreados por cantadores. En cuanto al significado de la palabra romance, denota Menéndez Pidal que: “... en su sentido primario significó ‘lengua vulgar’, a diferencia de *latín*, acepción que perdura hasta hoy; pero además tuvo desde la Edad Media un sentido vago, designando composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos.”⁶¹

Los primeros romances que se escribieron datan del siglo XIII, y son llamados por Menéndez Pidal “noticieros”. El primero que se tiene manuscrito data de 1421, es el trovadoresco de *Gentil dona, gentil dona*, cuya transcripción se atribuye a Jaime de Olesa.

Los romances en algunos casos se desgajan de los poemas épicos como los cantares de gesta franceses⁶² debido a que tenían características similares en su métrica, pues son versos divididos en dos hemistiquios asonantes. Sin embargo, existen importantes diferencias en la versificación de ambos géneros: los cantares de gesta empleaban versos irregulares de 7 y 8 sílabas, con más abundancia, y de 6 y 9 sílabas con menos empleo,

⁶⁰ *Ibid*, p. 154.

⁶¹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico I*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 3.

⁶² Acerca de los cantares de gesta, acota Rosalba Lendo Fuentes que “[Son] poemas épicos que celebran las hazañas guerreras de personajes generalmente históricos, pertenecientes, en su gran mayoría, a la época carolingia, eran, como su nombre lo indica, cantados por un juglar que se acompañaba de una vihuela. Cada cantar tenía su propia melodía, que desgraciadamente no se ha conservado. Se conocen más de 150 que datan de los siglos XII y XIII. El género sufrió cierta decadencia en el siglo XIV y luego, en el XV, se renovó con la prosificación de antiguas epopeyas. El cantar de gesta es la más antigua forma literaria francesa y también la manifestación por excelencia, durante toda la Edad Media, de grandes proezas guerreras y de la lucha de la cristiandad contra los paganos. Las hazañas guerreras, la noción de honor y fidelidad en la relación entre vasallo y soberano son las características esenciales de esta literatura que buscaba exaltar los valores de la clase feudal.”, “Literatura medieval francesa”, en Aurelio González y María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005, p. 125.

debido al influjo que tuvieron las gestas españolas de las gestas francesas. Después, el octosílabo fue ganando terreno ante los heptasílabos, el periodo de esta transición fue el siglo XIII; un ejemplo de esto es que en la *Vida de Santa María Egipciaca* (hacia 1215) predominan no por mucho los eneasílabos sobre los octosílabos; pero ya hacia 1280, en *Elena y María* el uso de pareados octosílabos aumenta considerablemente ante los pareados de 9, 7 y 6 sílabas. Finalmente, hacia el siglo XIV, el octosílabo terminó dominando a los demás metros, debido a su estancia media entre los versos de 7 y 9 sílabas. Por lo tanto, pareciera que el romance no tiene tanta convivencia en su metro con los poemas épicos, como bien apunta Menéndez Pidal: "...puede parecer que los romances no tienen su verso emparentado con el de las gestas, siempre muy irregular, sino con el octosílabo regular de esa primitiva canción andalusí y con el octosilabismo constante en los cancioneros cortesanos del siglo XV."⁶³

Es sólo hasta el siglo XV que el término *romance* se establece como forma poética, pues en textos como el *Prohemio al condestable de Portugal*, del Marqués de Santillana, se hace referencia a los romances como se les conoce hoy: poema de octosílabos asonantes.

El romance permaneció dentro de la tradición popular española y, al igual que en la Edad Media, en el Renacimiento su forma y su contenido presentaron otras transformaciones. Hacia el siglo XVI se suman a los temas épicos, históricos y novelescos, (que conformaban la mayoría) temas moriscos, pastoriles, históricos, amorosos, etc.

En cuanto a su forma, ya desde el siglo XIX discutían críticos como J. Grimm o F. Wolf, la cuestión de si el romance se concebía y escribía en pareados o en cuartetos y en versos de ocho o de dieciséis sílabas. Sin embargo, aunque existen romances antiguos escritos en pareados de dieciséis sílabas y después, en los siglos XIII y XIV ésta era la

⁶³ Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 86.

forma que más abundaba en España, los impresores del siglo XV en adelante publicaron romances en octosílabos, salvo unos pocos casos en que los acotaban con dieciseisílabos, debido a la comodidad que al espacio del papel y a la lectura daba esta forma última.

Por lo anterior, se puede concluir que al romance lo constituye un doble octosílabo que forma un verso de dieciséis sílabas con una división, ya que el sentido del verso, regularmente, no termina en el hemistiquio de la octava sílaba, sino que continúa hasta llegar a la sílaba dieciséis.

Referente a la cuestión de si en la época temprana el romance se escribía (con sus vacilaciones métricas) en pareados de dieciséis sílabas (como en los romances viejos y populares) o en cuartetos octosílabos, ésta dejó de tener cabida en el siglo XVI, ya que la música de esta época acompañó en su canto a estos poemas y agrupó, por influjo de sus compases que contenían cuatro tiempos, a los octosílabos de cuatro en cuatro. A fines del siglo XV ya estaba en boga esta técnica musical que agrupaba 32 sílabas, y los trovadores la siguieron, generalizándose a finales del siglo XVI.

También la rima asonante adquirió firmeza hasta el punto de casi llegar a ser la regla dominante, esto se refleja en que en la recopilación de romances que aparece en el *Romancero general* (1600) casi no hay romances que presenten rima consonante y, por otro lado, poetas como Juan del Encina, Montemayor o Timoneda adoptaron tal técnica en sus composiciones.

Otra variante formal en el romance renacentista español es que se incluye una especie de adorno lírico que, además, sirve como complemento en la narración de dicho poema; este ornamento se presenta en distintas formas, como redondillas heptasílabas,

cuartetos endecasílabos, villancicos hexasílabos, etc.⁶⁴ Una alternativa de dicho adorno lírico es insertar en el romance un estribillo en pareados que se repite a intervalos regulares, también en distinta forma, como puede ser dos octosílabos, un eneasílabo junto a un endecasílabo, etc.

Los cambios en el uso de la métrica del romance siguieron en progresión durante el Renacimiento, y a finales del siglo XVI se establece el romance hexasílabo, también llamado “romancillo” debido a su menor número de sílabas en sus versos; consta de redondillas,⁶⁵ y algunos llevan también estribillo. La presencia de dichos poemas es importante, ya que aparecen más de treinta en el *Romancero general*.

Hacia mediados del siglo XVI el interés por los romances se acentúa, lo que propició que los impresores produjeran mayor cantidad de publicaciones, y uno de los cancioneros más importantes que salieron a la luz fue el *Cancionero de romances* de Martín Nucio en Amberes, (1550).

Además de esta expansión temática y formal, en las últimas décadas del Renacimiento español los poetas cultos continuaron la tradición poética al incursionar la seguidilla y la cuarteta octosílaba en otras formas de poemas además del romance, y su divulgación se dio por medio de pliegos sueltos y de libros pequeños que cabían en los bolsillos de los lectores llamados *Flores*, los cuales culminan en las impresiones de la primera y segunda parte del *Romancero general* (1600 y 1605, respectivamente).

El teatro de los corrales fue una de las vías más importantes para difundir las formas métricas de que se ha hablado, y Lope de Vega y Cervantes serán autores clave para la

⁶⁴ Para puntualizar sobre dichas formas métricas, véase Tomás Navarro, *Métrica española*, Syracuse University, Nueva York, 1956, y del mismo autor, *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1959. Algunos ejemplos de estas formas se pueden encontrar en el *Romancero general*.

⁶⁵ La redondilla es una estrofa de cuatro versos de arte menor.

propagación de la cuarteta octosílaba y la seguidilla en la primera época, pues incorporan elementos tradicionales orales, no exceptuando la forma del romance; de hecho, este género fue ganando cada vez más aceptación y divulgación dentro del teatro.

De esta manera, a principios del siglo XVII se arraiga definitivamente la forma y el contenido del romance; se sustituye en absoluto el pareado de versos de dieciséis sílabas, que muy probablemente había sido su forma temprana, por la cuarteta octosílaba o redondilla, aunque hay casos en el teatro donde los diálogos se acotan en pareados. Las rimas asonantes siguen predominando, pero había cierta libertad para utilizar la consonancia en algunos versos. Aparecen también los romances escritos en versos hexasílabos; y en cuanto a los adornos líricos de los que se comentó más arriba, el estribillo sigue utilizándose, como lo hace Cervantes en su segunda parte del *Quijote*, en el romance que le canta la doncella Altisidora al caballero manchego:

Escucha, mal caballero;
detén un poco las riendas;
no fatigues las ijadas
de tu mal regida bestia.
Mira, falso, que no huyes
de alguna serpiente fiera,
sino de una corderilla
que está muy lejos de oveja.
Tú has burlado, monstruo horrendo,
la más hermosa doncella
que Dïana vio en sus montes,
que Venus miró en sus selvas.
*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,
Barrabás te acompaÑe; allá te avengas.*

Tú llevas, ¡llevar impío!,
en las garras de tus cerras
las entrañas de una humilde,
como enamorada, tierna.
Llévaste tres tocadores,
y unas ligas (de unas piernas
que al mármol puro se igualan
en lisas) blancas y negras.

Llévaste dos suspiros,
que, a ser de fuego, pudieran
abrasar a dos mil Troyas,
si dos mil Troyas hubiera.
*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,
Barrabás te acompañe; allá te avengas ...*⁶⁶

En este ejemplo se aprecia que el estribillo es “... un dístico endecasílabo con la misma asonancia del romance [que] se repite de tres en tres cuartetos...”⁶⁷ Ésta es una de las formas más empleada de estribillos dentro del romance en el Siglo de Oro español.

2.2 Tradición romancística gitana

Como se ha comentado más arriba, el romance es uno de los tres géneros de poemas que aparecen en *La gitanilla* dentro de su forma versificada, y la causa de esto es que existe toda una tradición oral que respalda el hecho de que hayan sido transmitidos y conservados por los gitanos, quienes, sobre todo en Andalucía, los aprendían de oído por que los cantaba gente rústica. Estos cantos recibían el nombre de “corridos”,⁶⁸ ejecutados, sobre todo, en las bodas de los gitanos.

Dentro de dicha tradición, los romances que más se han difundido entre los cantaores son los de temas que contienen fuertes afinidades espirituales con los gitanos, como los de tema morisco, debido al afecto hacia lo “moro” y a la pérdida de la Andalucía

⁶⁶ Miguel de Cervantes, *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha II*, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 452 y 453. Las cursivas en el estribillo son mías.

⁶⁷ Tomás Navarro, *Métrica española*, Syracuse University, Nueva York, 1956, p. 273.

⁶⁸ Incluso en la actualidad, muchos andaluces siguen interpretando estos romances de tradición oral acompañados de algún instrumento musical, sobre todo de la guitarra, y existe una buena cantidad de cantaores gitanos profesionales que musicalizan y ejecutan versiones de romances recogidos en *Romanceros*, casi siempre con variantes, como el romance de *Gerineldo*, por María Fernández “La Perrata” (1970), o el romance de *La princesa Celinda*, por Juan Peña “El Lebrijano”, (1983). Para puntualizar sobre éstos y demás cantaores y su trabajo musical, véase Antonio Carrillo Alonso, *La huella del Romancero y del Refranero en la lírica del flamenco*, Don Quijote, Granada, 1988. También en la actualidad existen grupos musicales gitanos que interpretan romances escritos por poetas como García Lorca, ejemplo de esto es el *Romance sonámbulo*, grabado en la década de los noventa por el grupo “Manzanita”.

árabe, como el romance de *Alhama*; hacia los amores imposibles y la injusticia, como el romance del *Conde Niño*; o hacia los que hablan sobre el tema del amor entre personajes de diferente nivel social, como el romance de *Gerineldo*.

Estos temas se identifican con el cante jondo gitano, el cual es una expresión profunda e intensa de sentimientos, como su nombre lo indica, es, la expresión de un “sentir hondo”, y en su expresión como canto y danza se identifica directamente con el flamenco.

Ahora bien, el flamenco es un cante gitano al que se subordinan todos sus demás géneros, y es, al mismo tiempo, un estilo de vida; es la manifestación del desprecio hacia lo material y hacia lo que no sea fundamental para los gitanos. Esta ideología proviene del origen mismo de dicha etnia,⁶⁹ ya que, desde su génesis:

⁶⁹ Rafael La Fuente, en su libro *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Barna, Barcelona, 1955, realiza un interesante estudio filológico comparativo en el cual utiliza algunas semejanzas entre palabras gitanas, sánscritas, drádivas y egipcias para demostrar que el origen de los gitanos se remonta a la época del último faraón egipcio Psamético III, quien fue desterrado a Memphis, antigua ciudad mesopotámica, tras su derrota bajo el rey persa Cambises, en el año 525 a.C. Los exiliados eran un total de 6 000, entre los que figuraba la familia faraónica, éstos optaron después por ser errantes, y son los ascendientes de los gitanos.

La Fuente asevera que las palabras gitanas “Eraipe” (opresor), “Curar” (padecer, trabajar), y “Payo” (bárbaro, extranjero y pastor), son la clave de significantes antiguos con los cuales los desterrados, ya establecidos muchos años después en el norte de la India, se referían a los arios, sus invasores y conquistadores en un período posterior.

Este autor cree que los arios sometieron a los gitanos a trabajar, acción que los conquistados asimilan como un padecimiento, pues habían estado acostumbrados a su linaje de nobles gobernadores desde hacía tres mil años.

Sin embargo, muchos estudiosos no coinciden con la teoría de La Fuente; algunos de ellos sostienen que los gitanos tienen su origen en la Península Ibérica, y que como son un pueblo que no tiene testimonio escrito de su origen, se han autodenominado “egipcianos”, pero también poseen el vocablo “cinganos”, cuya voz muy probablemente la hayan tomado por haber vivido en el río Cineas, en la provincia de Huesca. Siguiendo dicha hipótesis, otros estudiosos sugieren que en tiempos de la Reconquista huyeron desde España hasta diversos puntos de Europa.

José Capdevila Orozco es un autor que puntualiza datos históricos y geográficos en su libro *Errantes y expulsados* (1991). Es quien más difiere del punto de vista de La Fuente, y refuta la teoría de que los gitanos hayan tenido su origen en Egipto, como asegura en la página 14 de la obra citada: “... son de Indostán, y lo abandonaron al ser dispersados tras la invasión del emperador mongol Tamerlán. Por consecuencia de esta invasión se apresuraron a abandonar el país, y separándose en diversos grupos iniciaron su errar. Unos por Persia, Siria y Arabia se diseminaron por Egipto; otros por el Asia Menor y las orillas del Mar Negro penetraron en Rumania dirigiéndose por el Bósforo, por Tracia y Macedonia, desde donde continuaron su avance por el resto de Europa”.

Capdevila ridiculiza de manera indirecta las exégesis de La Fuente, cuando apunta que es nada más que fantasía el pregonar gitano de que fueron expulsados por penitencia desde el Egipto Menor pues, denota el primero, los gitanos son tan ignorantes que no saben ni dónde está tal lugar.

Su espíritu creador tendía más hacia lo primoroso, deleitándose en conseguir la perfección de lo leve, de lo ligero; la gracia de una melodía, de una danza o de un epigrama les placía mucho más que la impresionante fábrica de una mole de piedra levantada con el esfuerzo de los esclavos. Les atraía más fantasear acerca de los misterios de la vida y del universo que escrutar sus secretos. Poseían, en una palabra, el instinto de la felicidad.⁷⁰

El romance es el género que tuvo más éxito dentro de la poesía del siglo XVII en España, y por tanto se puede especular que, por provenir de una tradición oral, Cervantes observó y sabía del efecto que lograba realizar en los receptores la ejecución de dichos poemas cantados y bailados por gitanos, y esta fue una de las razones por las que eligió a su personaje protagónico femenino, Preciosa, como cantaora y ejecutante de cuatro romances⁷¹ que él compuso en *La gitanilla*.

2.3 Primer romance: a la patrona de Madrid; arte y encanto de Preciosa

El primer romance de esta novela es cantado por Preciosa (quien se acompaña de unas sonajas) en la iglesia de Santa María⁷² en Madrid, el día de la fiesta de Santa Ana, patrona y abogada de dicha ciudad.⁷³ Es un romance de doce cuartetos con versos

⁷⁰ Rafael La Fuente, *op. cit.*, p. 142.

⁷¹ El romance es el género de poesía de mayor cantidad en esta novela cervantina con cinco en total, de los cuales Preciosa interpreta cuatro, el restante fue compuesto por el poeta Clemente para que ella lo cantara.

⁷² Según Juan López de Hoyos, en su *Guía de Madrid, manual del forastero y del madrileño*, esta iglesia era la más grande y antigua de Madrid hacia fines del siglo XVI.

⁷³ Este día, que fue la primera actuación pública de Preciosa y la primera entrada de estos gitanos a Madrid, debió ser un 26 de julio, porque tal fecha fue establecida por el Papa Julio II desde el año de 1510 para la fiesta de Santa Ana. Por lo tanto, es evidente que Cervantes debió tener un claro conocimiento de esta celebración y, muy probablemente, con toda intención dispuso que el personaje protagonista de *La gitanilla* cantara a Santa Ana el primer romance de su repertorio ya que, entre otros motivos, los gitanos de la época practicaban también la devoción por dicha santa, como sustenta Antonio Capmani y Montpalau en su *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*, cuando denota que en la calle de Santa Ana "... existía un altarito dentro de una ornacina o nicho hecho en la pared, donde había una imagen de Santa Ana... [que] se quitó de allí para colocarla en la capilla... en la iglesia parroquial de Santa María. Y como las gitanas tenían tanta devoción a la santa, venían todos los años en su festividad a visitarla en su capilla... y después de adorarla bailaban a la puerta de la iglesia, haciendo grande estrépito con castañuelas, palillos, cascabeles y hierros". Por lo tanto, no parece fortuito el hecho de que Cervantes haya dedicado el romance de apertura de

hexasílabos, por lo cual sería llamado “romancillo”, como se ha comentado más arriba. A diferencia de los otros cuatro romances de la novela, las rimas que utiliza el autor en éste varían porque son tanto consonantes, en las tres primeras cuartetos y en la última, como asonantes, en todas las demás. Esta forma, que no afecta en modo alguno el contenido ni la función del poema, se debe a la mayor libertad que se podía dar un poeta renacentista. Las rimas se presentan en los versos pares, por lo que queda conformado formalmente el romancillo.

En sus primeros versos:

- Árbol preciosísimo
que tardó en dar fruto
años que pudieron
cubrirle de luto,
y hacer los deseos
del consorte puros,
contra su esperanza
no muy bien seguros;⁷⁴

hay una metáfora que compara la fertilidad de Santa Ana con un “árbol preciosísimo”, pero que es tardío en producir fruto; y dicho fruto es su hijo.

Me parece interesante el hecho de que el autor metaforice a una mujer (en este caso a Santa Ana según el adjetivo “preciosísimo”, el cual se refiere al valor de dicha mujer), en primera instancia con un árbol, el cual es producto de la tierra, y no de manera inversa: primero la metáfora de la tierra con la mujer (como aplica en la cuarta cuarteta), y luego con el árbol, por lo cual se trata de una gradación, la cual es una figura poética que expone

La gitanilla a una santa de la Iglesia católica con base en este contexto histórico pues, de esta manera (entre otros motivos, como se ha dicho), ganaría más fácil el favor de los revisores de las novelas de la época para que sus *Novelas ejemplares* pudiesen ser impresas sin mayor dificultad, ya que *La gitanilla* abre también las doce novelas cervantinas y es lógico que fuese la primera en ser revisada.

⁷⁴ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2003. De esta edición se cita el resto del romance, pp. 76 y 77.

un conjunto de ideas en orden progresivo; regularmente dicho orden es ascendente, pero también hay gradaciones que utilizan un orden descendente, como en este caso.

En cuanto a la métrica, los versos de este romance son llanos todos excepto el primero; estos llanos o graves presentan su último acento en la penúltima sílaba gramatical, y queda de la siguiente manera:

1 2 3 4 5 6
que/ tar/dó en/ dar/ fru/to

y como se ha dicho, el primer verso del poema es hexasílabo, el cual tiene la característica de que el último acento está en la quinta sílaba:

1 2 3 4 5 6 7
Ár/bol / pre/cio/sí/si/mo

La siguiente cuarteta:

de cuyo tardarse
nació aquel disgusto
que lanzó del templo
al varón más justo:

hace referencia al conflicto marital que ocasiona la esterilidad de la mujer en este caso o, en una segunda interpretación, podrían los versos “que lanzó del templo / al varón más justo” referirse a una posible ausencia de aquel varón que se describe como justo, quien es seguramente el marido de Santa Ana.

Los versos posteriores:

Santa tierra estéril,
que al cabo produjo
toda la abundancia
que sustenta el mundo;
casa de moneda,
do se forjó el cuño
que dio a Dios la forma
que como hombre tuvo;

madre de una hija
en quien quiso y pudo
mostrar Dios grandezas
sobre humano curso.

resuelven la narración con una segunda metáfora en la cual se compara a la esterilidad de la santa con una “santa tierra estéril”, pero después dicha esterilidad produce una gran abundancia la cual, además, es exaltada: “toda la abundancia / que sustenta el mundo”; Santa Ana había dado a luz por fin.

Dentro de la cuarteta:

Por vos y por ella
sois, Ana, el refugio
do van por remedio
nuestros infortunios.

la voz poética habla en primera persona del plural, por lo cual se puede especular que Preciosa acentúa, dentro de la ejecución, su expresión corporal al cantar los versos “do van por remedio / nuestros infortunios”, con el fin coreográfico de vivificar al poema y, al mismo tiempo, para interactuar con su público, incluyéndolo en la narración del romance haciéndole partícipe de infortunios. El verso “nuestros infortunios” probablemente se refiere al malestar del mundo, en contraste con el bienestar celestial.

Continúa el romance:

En cierta manera,
teneis, no lo dudo,
sobre el Nieto imperio
piadoso y justo.
A ser comunera
del alcázar sumo,
fueran mil parientes
con vos de consuno.
¡Qué hija, y qué nieto,
y qué yerno! Al punto
a ser causa justa,

cantárades triunfos.

adulando a la hija de Santa Ana y también a su nieto y a su yerno. Se puede apreciar, además, en los versos “¡Que hija, y qué nieto, / y qué yerno!” una “intuición enumeratoria”, como la llama Menéndez Pidal, la cual consiste en que las exclamaciones (que bien pueden observarse) dan a la narración un efecto emocional, una exaltación para aumentar la emoción en el receptor. Esta intuición enumeratoria era utilizada primero por los juglares para darle mayor viveza a la ejecución y al cantar en sí, y después por los juglares que interpretaban las canciones populares, pues éstas heredaron dicho recurso artístico, convirtiéndolo en la figura retórica más usada dentro de su estilo tradicional; y esta poesía “tradicional”, según acota Menéndez Pidal “... es aquella que se transmite de boca en boca y de generación en generación y que vive en variantes.”⁷⁵ Dicha poesía tradicional se distingue de la poesía “popular” en que esta última “... es aquella que fue muy difundida en una época dada pudiendo ser o no tradicional.”⁷⁶ Por lo tanto, la reiteración de que hace uso Cervantes en estos versos es un recurso tradicional utilizado desde el medioevo, cuando los juglares cantaban los romances en las cortes y en las plazas, y muy probablemente gesticulaban y saltaban para inyectar mayor vida al canto.

El desenlace del romance:

Pero vos, humilde,
fuistes el estudio
donde vuestra Hija
hizo humildes cursos,
y agora a su lado,
a Dios el más junto,
gozáis de la alteza
que apenas barrunto.

⁷⁵ Mariana Masera, “La lírica popular en la Edad Media”, en Aurelio González y María Teresa Miaja, (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005, p.191.

⁷⁶ *Ibidem*.

ensalza a Santa Ana colocándola al lado de Dios, en un estado de majestuosidad que la voz poética dice no conocer, sólo denota que tiene indicios de tal condición: “apenas barrunto”, y junto a la beata está su hija. Esta imagen humaniza a Santa Ana en su vida terrenal describiéndola humilde, como un ejemplo para su adulada hija.

Como se ha mencionado más arriba, el romance lo canta Preciosa en una fiesta pública, después de que, desde las calles cercanas a la de Santa Ana se dirige “... una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba.”⁷⁷ hasta la iglesia de Santa María.

Incluso antes de la ejecución del poema y de la danza, Preciosa recibe piropos y barahúndas que son exaltados por su belleza y donaire. Por lo tanto, es fácil imaginarla bailando, con una entrada de aspecto triunfal, hermoso, soliviantando a los madrileños quienes, pese a la corta edad de la gitanilla, quince años, se embelesan con su hermosura y talento.

Y ya dentro de su ejecución, y con base en la teoría del cante jondo, se puede especular que Preciosa utilizaba las palmas de las manos para marcar el ritmo (pues en la novela no se especifica que, dentro de la ejecución de este primer romance, algún instrumento musical como la guitarra, por ser más usual entre los cantes, haya marcado la base rítmica), ya que el utilizar las palmas era esencial para ejecutar los cantes festivos, dentro de los cuales se encuentra el romance o corrido. Para todo este efecto, el ambiente de fiesta (el cual proviene del hecho importante de que Preciosa actúa en una plaza pública, al aire libre, con muchos espectadores que pueden expresar su entusiasmo por el espectáculo y la belleza de la gitanilla) enfatiza el encanto de esta joven hacia el público.

⁷⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 2003, p.63

Esta escenificación que plantea Cervantes es muy coreográfica porque la música gitana de la época se dividía en el cante de siguiriyas, que se inclina a lo dramático, y en el cante de alegrías o tanguillos, que son de tono festivo, el cual seguramente utiliza Preciosa al ejecutar el poema. Con todo, música y versos de romances eran necesarios en la escena gitana: “La música, con todo lo que ella engloba, es en el cante un lenguaje que se ajusta... al argumento sentimental de la copla”.⁷⁸

El romance comentado lo canta la protagonista de *La gitanilla*, y la memoria de este personaje armoniza de manera afortunada con su encantador talle y su “estilo de cantaora”. Es importante explicar que al mencionar “estilo de cantaora”, nos referimos al estilo interpretativo propio del flamenco.⁷⁹

En la novela cervantina comentada se ha mencionado que Preciosa ejecuta la zarabanda, y este género de danza fue uno de los más practicados en España, por lo cual se puede especular que los bailes de esta joven gitana en las plazas públicas serían de este género o, por más distante, sería la sevillana o la alegría, ya que algunos historiadores aseveran que para la época de la novela, los gitanos recién habían llegado a la Península, por lo cual este tipo de danza aún no se fusionaba con la cultura del norte de España, sino que era más cerrado, practicado sólo por las gitanas y por las bailaoras de Andalucía.

De cualquier manera, estos tres tipos de danza han estado siempre dentro de la actitud flamenca. Acerca del estilo de la zarabanda, apunta La Fuente que “...no se conoce nada exactamente. Debió constituir seguramente un caso típico de adaptación gitana de aires musicales orientales... Las primeras danzarinas que la bailaron recibieron el nombre de ‘troteras’, y eran judías, moriscas y gitanas; proscritas, en una palabra. La zarabanda fue

⁷⁸ Ricardo Molina, *Cante flamenco*, Taurus, Madrid, 1965, p. 15.

⁷⁹ Ver *supra*, pp. 43 y 44.

prohibida en 1630 por el Consejo de Castilla, por considerarla *licenciosa*.”⁸⁰ Por su parte, Covarrubias describe tal danza como alegre y lasciva, y que su origen es de Cádiz.

Después de que se canta el primer poema de la novela cervantina, Preciosa siguió bailando, y los espectadores lanzaban expresiones exhaltadas de diversa índole, desde gritos de admiración hasta dichos groseros; incluso, el último que se menciona es contestado de improviso por la gitanilla, y Cervantes le da un gran sentido musical debido a la rima consonante en dos de las sílabas tónicas: “Otro [espectador] más humano, más basto y más modorro, viéndola andar tan ligera en el baile, le dijo: ‘¡A ella, hija, a ello!, ¡Andad, amores, y pisad el polvito atán menudito!’. Y ella respondió, sin dejar el baile: ‘Y pisárelo yo atán *menudó*’”.⁸¹ Importante es denotar que este último verso improvisado por Preciosa es un estribillo popular de la época, el cual también utiliza Cervantes en su *Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo* (1615).

En *La gitanilla*, el narrador señala que fue tal la calidad de la ejecución de este espectáculo en la plaza pública, que la fama de la protagonista comenzó a adquirir dimensiones más grandes después de aquel día, ya que mucha gente hablaba de su hermosura y de su gran talento como cantaora de romances y bailaora. Tan rápido fue el pregonar, que ya se hablaba de ella en toda la corte.

Preciosa regresó a Madrid después de quince días “...con otras tres muchachas, con sonajas y con un baile nuevo, todas apercebidas de romances y de cantarcillos alegres...”⁸² Como se puede apreciar, la música que acompaña a los gitanos es muy importante dentro del colorido y la coreografía de esta novela cervantina, pues dota de vida al espectáculo, al

⁸⁰ Rafael LaFuente, *op. cit.*, p. 142.

⁸¹ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 66. Las cursivas son mías.

⁸² *Ibidem*.

recitar de los romances, convirtiendo el pasar de Preciosa y sus compañeras en una fiesta por la cual se alegran y entusiasman los espectadores.

2.4 Segundo romance: “a la reina Margarita”

La protagonista de la novela procede a cantar su segundo romance al “tono correntío y loquesco”. Cervantes indica el adjetivo *loquesco* porque el vocablo “correntío” coloca al romance dentro de la categoría de los “corridos”, que son sinónimos del género de romance en la tradición romancística gitana,⁸³ dichos poemas eran muy largos y se encuentran en la categoría de los “corridos rondeños”: “Estos corridos, viejos romances contados... deben ser los mismos que citaba Cervantes en *La gitanilla* al hablar de las canciones que cantaban los gitanos al modo *correntío*.”⁸⁴

Preciosa especifica que cantará un romance histórico, ya que trata sobre la reina Margarita de Austria, “nuestra señora Margarita”, como la designa la joven gitana. Esta reina fue mujer única del rey español Felipe III, y murió en la ciudad de Valladolid debido a un sobrepeso en 1611.

El poema está compuesto en cuartetos octosílabos con rimas asonantes todas en los versos pares, por lo que se conforma formalmente el romance. Todas las rimas llevan la tónica en las mismas dos vocales que siempre se repiten: *a* y *o*. El poema consta de 31 cuartetos, y es el más extenso de la novela.

Desde la primera cuarteta se hace alusión a la reina Margarita:

—Salió a misa de parida

⁸³ Ver *supra*, p 42.

⁸⁴ Rafael La Fuente, *op. cit.*, p. 135. En la nota de las *Novelas ejemplares I* de la edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, no se acota el significado de “tono correntío y loquesco”; y la edición de Harry Sieber, Cátedra, dice sobre dicho significado: “*loquesco*: a modo de locos; desembarazado, libre, ágil.” Definición que no comparto con base en las palabras comentadas de La Fuente las cuales cito en el texto.

la mayor reina de Europa,
en el valor y en el nombre
rica y admirable joya.⁸⁵

Por ser un romance histórico, obviamente los sucesos que en él se narran han tenido lugar tiempo atrás del momento en que se canta, aunque resultan interesantes los cambios de tiempo que otorgan los verbos transitivos, como “Salió” (que es el primero de ellos y también es la palabra que abre el romance), ya que después los verbos cambiarán a otros tiempos.

El primer verso “Salió a misa de parida” se refiere a que la reina Margarita ha dado a luz.

Casi todas las referencias que siguen serán alegóricas. En la siguiente cuarteta:

Como los ojos se lleva,
se lleva las almas todas
de cuantos miran y admiran
su devoción y pompa.

cambia el tiempo de la acción indicado por la perífrasis verbal “se lleva”, ya que se transforma el pasado histórico del primer verbo del romance “Salió”, por el presente histórico “se lleva”. Este recurso es utilizado tradicionalmente en los romances para actualizar la narración al momento en el cual el poema es cantado.

La siguiente cuarteta:

Y para mostrar que es parte
del cielo en la tierra toda,
a un lado lleva el Sol de Austria:
al otro la tierna Aurora.

⁸⁵ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2003. De esta edición se cita el resto del romance, pp. 80-84.

alude al rey Felipe III, quien es denominado dentro del poema “... Sol de Austria”, ya que en la época, la frase “la casa del Sol” era un término astrológico que se refería a la Casa Real; y “la tierna Aurora” es Ana de Austria, la primogénita de la reina Margarita.

En la posterior cuarteta:

A sus espaldas le sigue
un Lucero que a deshora
salió, la noche del día
que el cielo y la tierra lloran.

la frase “un Lucero” hace referencia al príncipe Felipe, futuro rey Felipe IV, otro de los hijos de la reina Margarita, quien nació el 8 de abril de 1605 en Valladolid, y a quien “el cielo y la tierra lloran”.

La imagen que crean los siguientes versos:

Y si en el cielo hay estrellas
que lucientes carros forman,
en otros carros su cielo
vivas estrellas adornan.

está muy bien lograda, pues la exposición de la escena celestial junto con el condicionante “si”, alude a que las estrellas del cielo forman constelaciones: “Y *si* en el cielo hay estrellas / que lucientes carros forman”, ya que “carro”, en la acepción de la época, es:

[...] una constelación o cierto número de estrellas cercanas al polo ártico, que entre otros muchos nombres que tienen, le dan los griegos éste: *απαξα*, *quod plaustrorum similitudinem referant*; y a una estrella que está cerca llamaron el carretero, porque parece ir la siguiendo, dicho *arctophilax*, *αρχτοφμλαξ*, *id est, custos ursae*. Por otro nombre Bootes, que vale tanto como el boyero, presuponiendo que el carro que sigue es de bueyes.⁸⁶ *Cicero, De natura deorum*:

⁸⁶ Este Bootes es Arcas, hijo de la hermosa Calisto, una de las cazadoras del séquito de la diosa Diana; Calisto concibió a Arcas debido a que Júpiter la violó. Juno, esposa de Júpiter, la agredió físicamente, pero Calisto se metamorfoseó en osa. Quince años después, Arcas la encontró y, antes de matarla con un dardo por no saber que ese animal era su madre, Júpiter la salvó convirtiendo a ambos en constelaciones. A partir de allí Arcas es Bootes o el boyero, guardián de la osa, y Calisto es la Osa Mayor. Véase Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 254-259.

*Arctophilax, vulgo qui dicitur esse Bootes, Quod quasi temote
adiunctum praese quatit Arcton.*⁸⁷

y ya que las estrellas forman esta constelación, los versos que siguen: “en otros carros su cielo / vivas estrellas adornan” se refieren a que los “otros carros” son los carros reales, el transporte del séquito de la reina, y “su cielo” es el lugar por donde van pasando los personajes. La cuarteta se resuelve afirmando que unas “vivas estrellas adornan” este escenario terrenal. Tal imagen le da al poema, además, un respiro a la narración.

El romance sigue:

Aquí el anciano Saturno
la barba pule y remoja,
y aunque es tardo, va ligero;
que el placer cura la gota.
El dios parlero va en lenguas
lisonjeras y amorosas,
y Cupido en cifras varias,
que rubíes y perlas bordan.

el “anciano Saturno” es el tío del duque de Lerma, don Bernardo de Sandoval y Rojas; quizás el motivo por el cual se le incluye en el poema es que fungía como cardenal arzobispo de Toledo.

En los versos “y Cupido en cifras varias, / que rubíes y perlas bordan.” aparece el primer personaje que no es metaforizado: Cupido, hijo de Venus y de Marte, el dios del amor que dispara sus flechas de punta de oro y de plomo. Dichos versos contienen un efecto de deslumbramiento antitético, es decir, opuesto, pues una de las acepciones de *cifra* es: “... oscura y misteriosamente...”, y al mencionar que “... rubíes y perlas bordan [las cifras]” se crea la imagen de joyas preciosas que configuran el misterio y la actitud oscura y cruel con que actúa Cupido, por ejemplo, en el mito de Dafne y Febo, ya que el dios del

⁸⁷ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 312.

amor dispara desde el Parnaso su flecha con punta de oro a Febo,⁸⁸ la cual provoca sentir amor en quien la recibe; y Cupido dispara también una flecha de punta de plomo a Dafne, hija de la Tierra y del Ladón, río de Arcadia; esta flecha “pone en fuga al amor” en quien la recibe. Por eso Dafne huía de Febo, quien la persiguió y pretendió alcanzarla por amor y deseo, y Dafne, que no quería entregarse a nadie, pidió ayuda a su padre, el río de Arcadia, quien la salvó de Febo metamorfoseándola en un árbol de laurel, al cual Apolo siguió amando.⁸⁹

El romance continúa con los versos:

Allí va el furioso Marte
en la persona curiosa
de más de un gallardo joven,
que de su sombra se asombra.

en los cuales la frase “el furioso Marte” es el marqués de Falces, lo que funciona únicamente como detalle de la escena alegórica, ya que este marqués sólo acompañaba en la carroza a la reina camino a la iglesia de San Lorenzo. Cervantes lo compara con el dios bélico romano porque era capitán de los arqueros de la guardia.⁹⁰

En cuanto a la estilística de la estrofa comentada, se aprecia la bien lograda aliteración del último verso: “que de su *sombra se asombra*”, ya que dicha figura consiste en la “Repetición de un mismo sonido, vocal o consonante, a lo largo de un enunciado...”;⁹¹ en este caso se da por las repeticiones de sonido señaladas con cursivas.

⁸⁸ Febo es el dios de la adivinación, de la poesía y de la música, y al mismo tiempo es Apolo, hijo de Júpiter y Latona. El que Cupido haya lanzado a Febo su flecha con punta de oro fue el castigo por la afrenta que Febo le hizo por portar su aljaba. Dicha afrenta consistió en que Febo dijo a Cupido que éste era sólo un “niño” y no debía llevar armas que únicamente usan los valientes.

⁸⁹ Sobre el mito de Dafne y Febo, véase Ovidio, *op. cit.*, pp. 215-222. Como es bien sabido, este mito es también motivo para el famoso soneto de Garcilaso de la Vega.

⁹⁰ Véase *La corte de Felipe III en Valladolid*, Valladolid, 1908, p. 45.

⁹¹ Fernando Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 174.

La cuarteta siguiente:

Junto a la casa del Sol
va Júpiter; que no hay cosa
difícil a la privanza
fundada en prudentes obras.

hace referencia al duque de Lerma comparándolo con Júpiter; este personaje está “Junto a la casa del Sol”. El duque de Lerma era el valido del rey Felipe III. Algunos críticos aseveran que este último a menudo se deslindaba de los asuntos políticos y se entretenía en juegos de baraja, por lo cual dejaba estas operaciones en manos de sus favoritos, entre ellos dicho duque, y éstos sacaban gran provecho de tan privilegiada posición, razón por la cual este tema probablemente fue tratado por el autor de manera satírica, al decir que: “... no hay cosa / difícil a la privanza / fundada en *prudentes obras*.”⁹² En el romance se compara al duque de Lerma con el dios romano Júpiter: “Junto a la casa del Sol / va Júpiter...”, debido a la similitud de gran estatus y poder que gozaban este noble y el personaje mitológico, porque en la mitología griega Júpiter era Zeus, rey del Olimpo.

En la cuestión formal, el verso “Junto a la casa del *Sol*” es el primer verso agudo que aparece en los poemas de la novela; se le llama así porque lleva el último acento en la última sílaba gramatical, y es un octosílabo aunque falte de una sílaba:

Jun/toa/la/ca/sa/del/Sol
1 2 3 4 5 6 7

En la siguiente cuarteta:

Va la Luna en las mejillas
de una y otra humana diosa;
Venus casta, en la belleza
de las que este cielo forman.

⁹² Véase “*La gitanilla*”, en Stainislaw Zimic, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo Veintiuno, Madrid, pp. 20, 21, 28 y 29; y también su estudio sobre *Pedro de Urdemalas* (aproximadamente 1615), en *El teatro de Cervantes*. De la cita, las cursivas son mías.

funciona la luna como adorno estilístico: “Va la Luna en las mejillas”, porque ésta adorna las mejillas de la reina Margarita y de su hija Ana de Austria, quienes son “una y otra humana diosa”. El poema después menciona a la diosa romana Venus, quien proviene de la deidad griega Afrodita. Venus se casó (por orden de Júpiter y en castigo por haber sido desdeñado por ella) con el dios deforme Vulcano, pero dicha diosa practicó vigorosamente la infidelidad, ya que tuvo relaciones con varias deidades como Mercurio, Baco y Neptuno, y también con humanos; y de su relación con el mortal Anquises nació Eneas. El romance la adjetiva: “Venus casta”; de esta manera, el poema acota irónicamente que la belleza *casta* de Venus está inmersa en la belleza de la reina Margarita y de la princesa Ana de Austria.

Más adelante el romance continúa utilizando adornos basados en la mitología grecorromana, y describe una imagen dinámica, bastante plástica, en el sentido del efecto de movimiento a que alude:

Pequeñuelos Ganimedes
cruzan, van, vuelven y tornan
por el cinto tachonado
de esta esfera milagrosa.
Y para que todo admire
y todo asombre, no hay cosa
que de liberal no pase
hasta el extremo de pródiga.

Ganimedes fue un hermoso joven a quien raptó Júpiter, y el dios lo instaló en el Olimpo asignándole a que repartiera néctar y ambrosía entre los dioses, por lo cual dicho mortal era sólo un adorno, y el romance incluye como imagen dinámica y maravillosa a muchos “pequeños Ganimedes”, quienes “... van, vuelven y tornan / por el cinto tachonado / de esta esfera milagrosa”, como símbolo de servicio al séquito Imperial, a la “esfera milagrosa”.

La frase “cinto tachonado” es la imagen de los doce signos del Zodiaco incrustados en un cinturón, que a su vez es el cielo: “Tachonado: ... Compara el zodyaco a un cinto tachonado con doce clavos, que son los doce signos. Mingo Revulgo, en la copla octava dice: ‘Y de quanto ha llevado, / yo no le veo medrado, / otros hatos ni jubones; / sino un cinto de tachones / de que anda rodeado.’”,⁹³ dicha imagen se debe a que, como se ha señalado, el poema es alegórico.

El romance en sus siguientes cuartetas:

Milán con sus ricas telas
allí va en vista curiosa;
las Indias con sus diamantes,
y Arabia con sus aromas.
Con los mal intencionados
va la envidia mordedora,
y la bondad en los pechos
de la lealtad española.
La alegría universal,
huyendo de la congoja,
calles y plazas discurre,
descompuesta y casi loca.

enumera a Milán, a las Indias y a Arabia (que llevan consigo sus mejores productos: tela, diamantes y aromas) como otros espectadores: “en vista curiosa”. El posible motivo de la presencia alegórica de estas tierras es la analogía de la mención de Milán con la posesión española de Flandes, el Milanesado y Nápoles⁹⁴ la cual tuvo lugar en la época de *La gitanilla*.

⁹³ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 950.

⁹⁴ Stanislav Zimic, en su obra citada, p. 27, interpreta que en esta cuarteta el pueblo español es el espectador del cortejo, y que se engalana con “... sus ricas telas... sus diamantes... y sus aromas...” de Milán, de las Indias y de Arabia. No comparto dicha interpretación, ya que el romance claramente coloca a estas tierras como personajes prosopopéyicos en el espacio y tiempo de la narración, según indican los versos: “Milán con sus ricas telas / allí va en vista curiosa”, pues la ciudad de Milán es el sujeto, su complemento circunstancial es “... con sus ricas telas” y la acción es “allí va en vista curiosa”; entonces, quien ejecuta la acción, quien “va en vista curiosa” es la ciudad de Milán, porque no hay un sustantivo que pudiera realizar la acción antes de que se mencionen estos lugares: *Milán* = sustantivo, *con sus ricas telas* = complemento, y *va en vista curiosa* =

El poema exalta al Imperio español muy por encima de estos territorios conquistados en los versos: “y la bondad en los pechos / de la lealtad española”. Dicha imagen del romance muestra que la reina Margarita y su séquito podían abarcar todo el mundo conocido, llevándole el bienestar Imperial, “La alegría universal”, aunque sea sólo por los momentos en que los espectadores contemplan al cortejo real.

En cuanto al aspecto formal, este verso: “La alegría universal” también es un verso agudo.

En las cuartetas subsecuentes se sitúa a muchachos y hombres como espectadores españoles, la nación que se emociona al ver el séquito Imperial, el cual, dado su espectáculo visual, infunde esperanza en ellos:

A mil menudas bendiciones
abre el silencio la boca,
y repiten los muchachos
lo que los hombres entonan.
Cuál dice: “Fecunda vid,
crece, sube, abraza y toca
el olmo felice tuyo
que mil siglos te hagan sombra
para gloria de ti misma,
para bien de España y honra,
para arrimo de la Iglesia,
para asombro de Mahoma.”

Es interesante el hecho de que en estos versos y algunos subsiguientes, donde aparece un primer discurso de personajes dentro del canto del romance, Cervantes utiliza la llamada *-e* paragógica en la palabra “felice”. Esta *-e* paragógica era en la época una adición para las palabras en castellano, como el ejemplo mencionado “felic-*e*”, pero en los romances viejos, impresos sólo hasta el siglo XVI, la *-e* paragógica era utilizada para

Milán va en vista curiosa, ya que *con sus ricas telas* es sólo una circunstancia del sujeto *Milán*, el cual realiza la acción.

regular la asonancia en la mayoría de los casos y, en la minoría, como sucede en este romance cervantino, se usó para regular el metro octosílabo.

También esta *-e* adicional era cantada en romances sólo por cantores populares, pues los cantores cortesanos no la utilizaban, como señala Menéndez Pidal: “Es que en la lírica ese procedimiento de reformatión anormal de las rimas tenía más aceptación, para dar sabor arcaico campestre a los cantares, sabor que no convenía ya a los romances, una vez elevados a la categoría de poesía cortesana.”⁹⁵

Cantares populares, entonces, empleaban la *-e*, y la tradición alcanza al Barroco. Lope de Vega utilizó en los cantares aldeanos inmersos en sus obras palabras como “comendadore”, “vencedore,” etc., dentro de *Fuenteovejuna*, verbigracia.

Por lo tanto, Cervantes utiliza esta *-e* también, pero sólo en voz de personajes en el segundo romance de *La gitanilla*. Este verso que contiene esta *-e*: “Cuál dice ‘Fecunda vid’” es también agudo.

Ahora bien, dichas figuras literarias, dentro de su discurso, proclaman la esperanza de que la realeza Imperial española ascienda para, así, glorificar y honrar a España, como se observa en los versos “Fecunda, vid... para bien de España y honra”. Asimismo, esta dignificación y magnificencia mencionadas por ellos se elevarían por encima de cualquier otra nación y religión, ya que en los siguientes versos los muchachos y hombres exclaman: “para arrimo de la Iglesia / para asombro de Mahoma”.

⁹⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico I*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 114. Para puntualizar sobre la *-e* paragógica y su historia etimológica dentro del castellano, véase la obra citada, pp. 108 a 121.

Me parece interesante, dado el contexto histórico de *La gitanilla*,⁹⁶ que el discurso de los personajes funcionales dentro de este romance, según señalan los dos últimos versos citados, confronte y enaltezca a la Cristiandad contra el Islam, dos de las tres religiones más grandes y poderosas del mundo. Se debe tener en cuenta que este tópico de exaltar al Catolicismo es reflejo de la realidad española de la época, influida por la realidad histórica de España, la cual se refleja en el Concilio de Trento y la Contrarreforma.

En cuanto a lo formal, la última cuarteta: “para gloria de ti misma, / para bien de España y honra, / para arrimo de la Iglesia, / para asombro de Mahoma.”, contiene una “intuición enumeratoria”, la cual ya hemos definido más arriba.⁹⁷

Otro personaje dentro del romance ejecuta un segundo discurso en las siguientes dos cuartetas:

Otra lengua clama y dice:
“Vivas, ¡oh blanca paloma
que nos has de dar por crías
águilas de dos coronas,
para ahuyentar de los aires
las de rapiña furiosas;
para cubrir con sus alas
a las virtudes medrosas.”

las cuales se refieren al séquito Imperial, metaforizando a la reina Margarita con una “blanca paloma”, declarándole respeto con el vocativo *¡oh!* La blanca paloma, además, es un símbolo referente a la paz. Las “águilas de dos coronas” están presentes dentro del escudo español de la época, y la dinastía de los Austria, a la que pertenece Felipe III, conservó tal escudo. El águila del escudo representa al Estado Imperial y poderoso que es

⁹⁶ Este contexto histórico, que abarca entre otros aspectos las derrotas militares que sufrió España contra otras naciones o la descapitalización del medio agrario, es consecuencia de sucesos que acontecieron desde siglos antes, como la expulsión de los moros y los judíos y la crisis económica que se suscitó a finales del siglo XV.

⁹⁷ Ver *supra*, p. 48.

España, dicho símbolo está presente a partir del día de la coronación de la reina Isabel la Católica, que fue un día de San Juan, ya que el águila también tiene afinidad con este apóstol, simbolizando así la espiritualidad española. Y las dos coronas sobre las dos columnas de Hércules que están a derecha e izquierda del águila en el escudo representan a la Corona española.

De esta manera este escudo, que representa en el romance comentado al Imperio español, mantendrá “para cubrir con sus alas / a las virtudes medrosas”, a la Corona española protegida de las naciones enemigas de la época, como los turcos o los ingleses, que son “las de rapiña furiosas.”

En las siguientes cuartetas:

Otra, más discreta y grave,
más aguda y más curiosa,
dice, vertiendo alegría
por los ojos y por la boca:
“Esta perla que nos diste,
nácar de Austria, única y sola,
¡qué de máquinas que rompe!,
¡qué de [de] designios que corta!,
¡qué de esperanzas que infunde!,
¡qué de deseos mal logra!,
¡qué de temores aumenta!,
¡qué de preñados aborta!”

continúa el enaltecimiento a la reina Margarita en voz de un tercer personaje, voz que es señalada por la voz poética como la más prudente: “... discreta y grave”, de las que han intervenido.

La “perla” a que se refieren los versos: “Esta *perla* que nos diste, / nácar de Austria, única y sola,”, es metafóricamente el príncipe Felipe, el futuro rey Felipe IV, y el “nácar de Austria...”, a quien agradece la voz poética por haber otorgado tal perla, es su madre, la reina Margarita.

Se percibe en los versos: “¡qué de máquinas que rompe!, / ¡qué de [de] designios que corta!, / ¡qué de esperanzas que infunde!, / ¡qué de deseos mal logra!, / ¡qué de temores aumenta!, / ¡qué de preñados aborta!” una intención esperanzadora por parte de Cervantes, ya que dice que aquella perla, el príncipe Felipe, saldrá victorioso ante las naciones enemigas de España, e infundirá temor y respeto, pues la palabra *máquina*, dentro del primer verso: “¡qué de *máquinas* que rompe!”, se refiere al armamento bélico de los antagonistas del Imperio, que serán “rotos” bajo el ejército peninsular. Covarrubias acota: “Máquina:... Máquina bélica, es la que haze el ingeniero para dañar a los contrarios; éstas son muchas y varias.”⁹⁸

Formalmente, Cervantes emplea, en estos versos citados, nuevamente la intuición enumeratoria y la exclamación. Ésta es la tercera vez que encontramos tales recursos poéticos en los romances de *La gitanilla*, lo cual revela su constante utilización y buen conocimiento de éstos por parte de su autor.

En los versos subsecuentes:

En esto, se llegó al templo
del Fénix santo que en Roma
fue abrasado, y quedó vivo
en la fama y en la gloria.
A la imagen de la vida,
a la del cielo Señora,
a la que por ser humilde
las estrellas pisa agora,
a la Madre y Virgen junto,
a la Hija y a la Esposa
de Dios, hincada de hinojos,
Margarita así razona:
“Lo que me has dado te doy,
mano siempre dadivosa;
que a do falta el favor tuyo,
siempre la miseria sobra.
Las primicias de mis frutos

⁹⁸ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 788.

te ofrezco, Virgen hermosa:
tales cuales son las mira,
recibe, ampara y mejora.
A su padre te encomiendo,
que, humano Atlante, se encorva
al peso de tantos reinos
y de climas tan remotas.
Sé que el corazón del Rey
en las manos de Dios mora,
y sé que puedes con Dios
cuanto quieres piadosa.”

el romance narra un cambio dinámico de índole maravilloso al relatar que el cortejo real se traslada a la iglesia de San Lorenzo en Valladolid (el apelativo “Fénix santo” alude a este santo), lugar donde Felipe IV fue bautizado: “En esto, se llegó al templo / del Fénix santo que en Roma / fue abrasado, y quedó vivo / en la fama y en la gloria.”

En el primer verso: “En esto, se llegó al templo”, el tiempo verbal vuelve a cambiar, ya que desde el primer verso de la segunda cuarteta del poema, que dice: “Como los ojos se lleva”, se había señalado la acción en un presente histórico, y en este verso citado, la perífrasis verbal “se llegó” señala un pasado histórico, igual que el tiempo verbal que abre y ubica el tiempo de la acción del poema: “Salió”, como se ha señalado más arriba.⁹⁹ Esto suscita que Preciosa reubique el romance otra vez en el pasado, como al inicio de éste, para lograr el efecto de que el oyente salga también de la acción, en tiempo presente, y ubique la historia del poema otra vez en el pasado.

Después de que el séquito Imperial llega a la iglesia de San Lorenzo, el romance alude a la Virgen María: “A la imagen de la vida, / a la del cielo Señora, / a la que por ser humilde / las estrellas pisa agora, / a la Madre y Virgen junto, / a la Hija y a la Esposa / de Dios...”, y ubica de inmediato a la reina Margarita “... hincada de hinojos”, quien frente a

⁹⁹ Ver *supra*, p. 53.

la imagen de la Virgen le ofrece a sus hijos en una oración, cuando la reina recita dentro del romance: “Las primicias de mis frutos / te ofrezco, Virgen hermosa”; y ésta es la entrada de una petición de la soberana, pues a la Virgen dice que “A su padre...” de sus hijos, quien obviamente es Felipe III, “... te encomiendo”. Por lo tanto, la reina Margarita está rogándole a la Virgen que cuide del rey, y esto se explica porque, como se ha mencionado, Felipe III se deslindaba de manera irresponsable de los asuntos políticos de España, dejando a la nación en manos de sus Principales.¹⁰⁰

En el aspecto formal, los versos: “Lo que me has dado te doy”, “Sé que el corazón del *Rey*” e “y sé que puedes con *Dios*” son también agudos.

Terminada la oración de la reina Margarita, el canto de Preciosa entona las últimas dos cuartetos:

Acabada esta oración,
otra semejante entonan
himnos y voces que muestran
que está en el suelo la Gloria.
Acabados los oficios
con reales ceremonias,
volvió a su punto este cielo
y esfera maravillosa.

las cuales señalan que la oración de la reina Margarita ha terminado, pero que “himnos y voces...” entonan “otra semejante...”; estos himnos y voces, dentro de dicha oración, aseveran que “... está en el suelo la Gloria”, que se refieren a la reina en la Tierra.

Con el verbo “entonan”, Preciosa mueve otra vez el tiempo de la acción, haciendo que el espectador vuelva a sentirse partícipe en la escena de los himnos que cantan las voces, es decir, que se sienta él mismo uno de estos cantores.

¹⁰⁰ Ver *supra*, p. 57.

Los últimos versos cierran todas las escenas anteriores del romance, reubicando al cortejo real en su punto de partida con el verbo en pasado histórico nuevamente: “volvió a su punto este cielo / y esfera maravillosa”.

Formalmente, el último verso agudo que aparece en el poema es “Acabada esta oración”.

Era frecuente que los poetas del Barroco amalgamaran fuentes y lugares comunes de la Cristiandad (como las iglesias y las oraciones a la Virgen) con referencias mitológicas clásicas (como el dios Cupido y la diosa Venus).¹⁰¹

En *La gitanilla*, antes de que Preciosa ejecute el poema comentado, los gitanos piden a los espectadores dinero a cambio del espectáculo, detalle que acentúa la verosimilitud del relato: “... y en tanto que bailaban, la vieja pedía limosna a los circunstantes, y llovían en ella ochavos y cuartos como piedras a tablado...”, y “Acabado el baile, dijo Preciosa: - Si me dan cuatro cuartos, les cantaré un romance yo sola... Y así granizaron sobre ella cuartos, que la vieja no se daba manos a cogerlos.”¹⁰²

Preciosa, antes de cantar, anuncia a su público que el romance es “famoso” y que fue escrito por un poeta “... de los del número, como capitán del batallón”,¹⁰³ esta especificación alude a que el poema era interpretado por otros cantadores, por lo cual no pertenecía sólo a la tradición gitana, y tiene un autor anónimo, ya que lo compuso un autor

¹⁰¹ Este motivo tiene su origen en los albores del Renacimiento, cuando los poetas italianos encontraron las obras de Píndaro y, como sucedió con todos los bardos europeos, trataron de imitar el contenido de la poesía grecorromana. Uno de los primeros poetas italianos que utilizó tal motivo al intentar igualar las odas de Píndaro en tanto a su contenido pasional fue Gabriello Chabrieria, quien plasmó en su obra lo que sería la gran recurrencia de la poesía barroca europea: “... el hábito de introducir una alusión clásica, no para sostener y herosear la invención del poeta, sino como sustituto de la imaginación.”, pues dentro de su poesía tiene sus odas “... atestadas de dioses y mitos grecorromanos, Apolo y las Musas, el llanto que Aurora llena por Mnenón, los rayos del lúcido Febo y los rugidos de los Titanes...” Véase Gilbert Highet, *La tradición clásica*, FCE, México, 1996, p. 374.

¹⁰² Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 2003, p. 67.

¹⁰³ *Ibidem*.

respetable, pues en la época un capitán de batallón, como hace Preciosa la analogía con respecto a dicho poeta, era un hombre de categoría.

Debido a que el romance es cantado por la gitanilla en una plaza pública, se puede especular que la ejecución por parte de este personaje es, en cuanto a su género y estilo de danza, muy similar, tal vez idéntico, al del primer romance de *La gitanilla*, con el mismo ambiente festivo del que forman parte los espectadores y los gitanos.

La manera de ejecutar estos dos primeros poemas de *La gitanilla* muestran la encantadora e ingeniosa personalidad de Preciosa y su belleza, que provocará que los personajes Juan de Cárcamo y Clemente compitan por su amor en medio de las peripecias de la novela. Estos poemas también funcionan para ubicar el comienzo de la historia en las plazas de Madrid en las fiestas públicas, y dibujar el ambiente coreográfico del mundo gitano, sus cantos y tradición.

Por estar dentro de un espacio festivo, este segundo romance de la novela, al igual que el primero, es ejecutado con duende por parte de Preciosa, sin dejar de lado la calidad de su maestría artística; estas características se perciben porque el canto de los dos primeros romances comentados ha tenido gran éxito y Cervantes traza, con estas dos primeras intervenciones de la gitanilla, el camino que ella ha de recorrer con dicho ingenio y arte, el cual acompañará las diversas situaciones y espacios dentro de los cuales estarán presentes los demás poemas de *La gitanilla*.

También el poema comentado funciona para exaltar a España y a sus monarcas citados por encima de otras naciones y reyes, sobre todo de sus enemigos, dado el esplendor del Imperio español en la época.

3. FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS TRADICIONALES DE *LA GITANILLA* EN OTROS ESPACIOS

3.1 Tercer romance: a la hermosura de Preciosa, la originalidad de Clemente

Al terminar la ejecución del segundo romance, el público de Preciosa le pedía entusiasmado que cantara una vez más, prometiéndole más dinero. Sin embargo, las gitanas se retiraron de la plaza, y cuando estaban ya alejadas se acercó a la gitanilla un “paje muy bien aderezado” y le dio un papel, diciéndole que se trataba de un romance que quería él que ella cantara, y que le daría más. Preciosa aceptó. Éste es el primer encuentro del poeta Clemente con Preciosa, el cual dota de verosimilitud a la historia de la *La gitanilla*, ya que en la vida real, los poetas del Barroco escribían tanto poesía culta como tradicional, y ese es el caso de Clemente, que escribe sonetos y romances e improvisa estrofas aliradas.

Y el deambular de las gitanas siguió por las calles de Madrid, y mientras caminaban, las llamaron unos caballeros desde una reja. Preciosa se asomó a donde estaban y vio que era una sala de buena apariencia. Entraron las gitanillas no sin desconfianza, y uno de ellos juró por el hábito de Calatrava,¹⁰⁴ el cual portaba, que no les faltarían de ninguna manera.

Apenas entró Preciosa, y este caballero le arrebató un papel que llevaba en el pecho; ella le pidió que no se lo quitara porque era un romance que le habían dado y no lo había leído, pero el joven le dio un escudo de oro que venía en el papel, y le preguntó si acaso ella

¹⁰⁴ Juan Bautista Avalor-Arce, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalor-Arce, Castalia, Madrid, 2003, p. 86, notas: “Hábito: ‘caballero de hábito, el que trae en el pecho la insignia de alguna orden de caballería, que comúnmente llaman hábito’, Covarrubias, s.v. Las Órdenes castellanas eran tres: Santiago, Calatrava y Alcántara”, y “Calatrava: ‘fue instituida en el año 1158, reinando don Sancho III, por Raimundo de Fitero... Fue la Orden de Calatrava, después de la de Santiago, la más rica de las Órdenes españolas... Su insignia es una flor de gules, flordelisada’, Julio de Atienza, *Nobiliario español*, Madrid, 1959.”

sabía leer, a lo cual Preciosa respondió irritada que por cada romance que le enviase el poeta que le había escrito ese poema, ella desearía que le enviara muchos del *Romancero general*: “Pues cierto que es más milagro darme a mí un poeta un escudo que yo recibirle; si con esta añadidura han de venir los romances, traslade todo el *Romancero general*, y envíemelos uno a uno, que yo les tentaré el pulso, y si vienen duros, seré yo blanda en recibirlos”,¹⁰⁵ ante lo cual los caballeros quedaron admirados.

Después del enojo de Preciosa por tal burla, por fin accedió a que se leyera el poema, y esto revela una variante en cuanto a los dos primeros de la novela, pues el tercero ya no es *cantado* por Preciosa, sino *leído* por un caballero.

Formalmente, dichos poemas son redondillas de rima abrazada: *a b b a*, de las cuales comenta Tomás Navarro que: “... se ha venido haciendo uso [de ellas] desde el siglo XIV. El Siglo de Oro y el Romanticismo la adoptaron con preferencia sobre la variedad cruzada.”¹⁰⁶ Cervantes le llama romance a éste porque en la época había tendencia a la cuarteta. Sin embargo, como las rimas se presentan abrazadas, riman todos los versos: el uno con el cuatro y el dos con el tres, por lo cual dos octosílabos ya no funcionarían como un pareado de dieciséis sílabas que se ha dividido; y por lo tanto dichas redondillas son estrofas independientes.

Todas las rimas del poema son consonantes, lo que indica que Cervantes cambió la asonancia, mayormente dominante en la tradición romancística, por la consonancia. Este método fue usado por algunos poetas en el Barroco, por ejemplo, en el cambio que a consonantes se hace en las rimas asonantes del romance viejo de *Lanzarote*:

Digas tú, el ermitaño que hazes la vida *santa*,
Aquel ciervo del pie blanco ¿dónde haze su *morada*?

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 87.

¹⁰⁶ Tomás Navarro, *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1959, p. 101.

por las rimas consonantes:

Digas tú, el ermitaño que hazes la santa *vida*,
Aquel ciervo del pie blanco ¿dónde haze su *manida*?¹⁰⁷

Y con esta técnica del cambio de asonancia a consonancia total, comienza el tercer romance de *La gitanilla* en voz del caballero de la sala de juego:

Gitanica, que de hermosa
te pueden dar parabienes:
por lo que de piedra tienes
te llama el mundo *Preciosa*.¹⁰⁸

Esta primer redondilla exalta la hermosura de Preciosa. Utiliza un diminutivo en el primer verso al referirse a dicha gitana: “Gitanica” para intentar crear una atmósfera de confianza entre el poeta y la joven, y por el lado estilístico porque el diminutivo era una convención bien aceptada dentro de la poesía tradicional de la época.

El romance metaforiza a la joven gitana con una piedra preciosa (como se reiterará en la última redondilla). Dicha metáfora indica la causa de que este personaje femenino, el más logrado por Cervantes, se llame Preciosa: porque es igual a una piedra preciosa debido a su hermosura y a su valor; no hay un solo personaje de la novela que refute su belleza y su virtud. Esta idealización de belleza y virtud es producto del contexto de la época del Barroco español:

... las sombras de la sociedad, densas, espesas, con rompientes en que por un momento brilla la inteligencia y la virtud, los hombres envueltos en las llamas de sus deseos y pasiones... están dando su volumen a la idea pura, inspiradora del alma heroica, a la belleza y la virtud... de Preciosa, la joya caída en poder de los gitanos, de los

¹⁰⁷ Para puntualizar sobre el cambio en romances de rimas asonantes por rimas consonantes, véase Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, 2da. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp. 142-144. Las cursivas son mías.

¹⁰⁸ Miguel de Cervantes, *op. cit.* De esta edición se cita el resto del poema, pp. 87-89.

hombres, el vivo ejemplo de virtud y belleza que corre a través de las
*Novelas Ejemplares...*¹⁰⁹

La redondilla que sigue:

De esta verdad me asegura
esto, como en ti verás;
que no se apartan jamás
la esquividad y la hermosura.

reitera lo que se comentó sobre la primera estrofa, según los versos: “que no se apartan jamás / la esquividad y la hermosura”. En cuanto a la forma, los versos: “esto, como en ti verás / que no se apartan jamás” son agudos.

Continúa el poema:

Si como en valor subido
vas creciendo en arrogancia,
no le arriando la ganancia
a la edad en que has nacido;

Aquí la voz poética comenta que aunque la edad de Preciosa es corta, ya que tiene quince años, ella atesora un gran valor tanto en su inteligencia como en su arrogancia, y que mientras más edad tenga, irá acentuando dichas virtudes.

La redondilla:

que un basilisco se cría
en ti, que mata mirando,
y un imperio que, aunque blando,
nos parezca tiranía.

menciona a un basilisco, el cual según Covarrubias es una serpiente que “con su silvo ahuyenta a las demás serpientes y con su vista y resuello mata.”¹¹⁰ La voz poética hace una comparación de la mirada mortal de este reptil con la mirada de Preciosa la cual, debido a

¹⁰⁹ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas Ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1974, p. 20.

¹¹⁰ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 87, nota.

su hermosura, “mata mirando” a quien se encuentra con ella; también el artificio utilizado en esta expresión de *matar mirando* es una hipérbole, porque esta figura consiste en transfigurar la realidad por medio de la exageración.

Los versos siguientes:

Entre pobres y aduares,
¿cómo nació tal belleza?
O ¿cómo crió tal pieza
el humilde Manzanares?
Por eso será famoso
al par del Tajo dorado
y por Preciosapreciado
más que el Ganges caudaloso.

describen la extraña situación étnica en la cual se encuentra Preciosa por vivir entre gitanos: “Entre pobres y aduares”, porque a más de un lector seguramente le habrá parecido inverosímil que ella presente cualidades que no se practican entre los gitanos, como el no aceptar cantar romances que le parezcan deshonestos, según expresa en su respuesta al poeta Clemente: “... y mire, señor, que no me deje de dar los romances que dice, con tal condición que sean honestos...”,¹¹¹ o como la brillantez de su inteligencia y su virtud femenina. El poema reitera tal situación en el verso: “¿cómo nació tal belleza?”.

También esta redondilla hace referencia al río Manzanares, señalando que “tal pieza”, es decir, Preciosa, ha crecido cerca de dicho río: “O ¿cómo crió tal pieza / el humilde Manzanares?”. Cervantes menciona a este río porque se encuentra cerca de Madrid, y ha sido dentro de la tradición literaria una referencia de España, además de objeto de varias sátiras por su corto caudal (como sucede en el soneto de Góngora “Duélete

¹¹¹ *Ibid*, p. 85.

de esa puente, Manzanares”), y el romance comentado también señala esto por medio del vocablo *humilde*, debido a que no tenía mucha agua comparado con otros ríos.¹¹²

Los siguientes octosílabos: “Por eso será famoso / al par del Tajo dorado” se refieren a que el Manzanares será igual de famoso que el Tajo; debido a que el Tajo es el río más largo de España, esto es una exaltación hacia Preciosa, ya que el poema señala que la joven gitana se relaciona con el Manzanares y que ambos ríos serán iguales. Se trata de una comparación ilógica en la vida real, pero no lo es dentro de la poesía.

Luego los versos: “y por Preciosapreciado / más que el Ganges caudaloso.”, expresan que el Manzanares será apreciado por la gitanilla y vuélvesele a comparar, ahora con el río Ganges, otro de gran caudal, pero el primero ya no será disminuido en comparación de otros ríos, y Preciosa lo estimará debido a que ella está simbolizada con él, con España misma, ya que ella se ha criado en España con la misma dignidad que merece dicho río.

Esta redondilla también contiene una bien lograda aliteración en: “... por *Preciosapreciado*” con las primeras sílabas *pre*.

La siguiente redondilla:

Dices la buenaventura,
y dasla mala contino;
que no van por un camino
tu intención y tu hermosura.

habla sobre la tradición gitana por el hecho de que Preciosa lee la buenaventura dándola “mala contino”, es decir, mala continuamente, pero no con mala intención o voluntad de

¹¹² Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 2003, p. 75, nota. Véase también José Fadregas Lebrero, *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, 1958, pp. 98–100.

desalentar a quien la oye, porque: “que no van por un camino / tu intención y tu hermosura.”

En los octosílabos posteriores:

Porque en el peligro fuerte
de mirarte o contemplarte,
tu intención va a disculparte,
y tu hermosura a dar muerte.

hay un regreso a ensalzar la belleza de la gitanilla porque se expresa que hay “peligro fuerte” en mirar o contemplar a Preciosa, y el vocablo *peligro* advierte que con la sola mirada quien contemple a dicha joven, aunque no sea la intención de ella, puede recibir la muerte en consecuencia de su hermosura, como sucede si te mira el basilisco. Por lo tanto, los temas de la muerte y la belleza se amalgaman.

En las dos redondillas siguientes:

Dicen que son hechiceras
todas las de tu nación:
pero tus hechizos son
de más fuerzas y más veras;
pues por llevar los despojos
de todos cuantos te ven,
haces, ¡oh, niña!, que estén
tus hechizos en tus ojos.

la voz poética coloca la hermosura de Preciosa por encima del misterio y de los hechizos que por tradición se conocen de las gitanas, según señalan todos los versos de la primera de estas dos redondillas.

La segunda cuarteta resuelve explicando la razón de tal aseveración, señalando que todo aquel que ve a la gitanilla es presa de su hechizo debido a su belleza: “pues por llevar los despojos / de todos cuantos te ven”.

En el siguiente octosílabo: “haces, ¡oh, niña!...”, se utiliza el vocablo *niña*; este es un andalucismo para designar a las jóvenes gitanas, el cual es muy común en la tradición romancística de dicha etnia; se puede pensar en la poesía de García Lorca con algunos versos del romance de *Preciosa y el aire*: “Niña, deja que levante / tu vestido para verte. / Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre”,¹¹³ o en algunos versos del *Romance sonámbulo*: “¡Compadre! ¿Dónde está, dime? / ¿Dónde está tu *niña* amarga? / ¡Cuántas veces te esperó! / ¡Cuántas veces te esperara, / cara fresca, negro pelo, / en esta verde baranda!”¹¹⁴

Los dos últimos versos de la segunda redondilla comentada: “haces, ¡oh, niña!, que estén / tus hechizos en tus ojos.” explican que el hechizo que alcanza a quienes ven a Preciosa proviene a primera instancia de los ojos de ella, por lo que dichos ojos son tanto fascinantes como hermosos, como lo son los de muchas gitanas de carne y hueso.

Formalmente, aparecen cuatro versos agudos en las dos cuartetos comentadas: “todas las de tu *nación*: / pero tus hechizos *son*” y “de todos cuantos te *ven* / haces, ¡oh, niña!, que *estén*.”

En la cuarteta:

En sus fuerzas te adelantas,
pues bailando nos admiras,
y nos matas si nos miras,
y nos encantas si cantas.

se hace alusión al baile admirable y al bello canto de Preciosa, esto último expresado con la afortunada aliteración: “Y nos *encantas* si *cantas*.” No se deja de lado el efecto de la

¹¹³ Federico García Lorca, *Poesías completas de Federico García Lorca*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1981, p. 319. Las cursivas son mías. Es interesante el hecho de que en el romance de Lorca estos versos los canta un “viento-hombrón”, un “sátiro de estrellas bajas”, y aunque este personaje tan ambiguo como prosopopéyico pretende corromper a Preciosa, ella corre hasta salvarse bajo la protección de la casa de un cónsul inglés. Preciosa no cede ante el viento, sino que aun en este romance cuida a ultranza su honra.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 324. Las cursivas son mías.

profunda y misteriosa mirada de Preciosa: “Y nos matas si nos miras”; además, hay otros artificios en los verbos: *bailando-admiras*, *matas-miras* y *encantas-cantas*, pues a pesar de presentarse en diferentes tiempos verbales, denotan un orden de causa-efecto.

Los siguientes versos:

De cien mil modos hechizas:
hables, calles, cantes, mires,
o te acerques, o retires,
el fuego de amor atizas.

es evidente que se siguen refiriendo al poder de encanto de la mirada de Preciosa: “De cien mil modos hechizas:”. Las cuatro primeras aliteraciones: “Hables, calles, cantes, mires”, que tienen cabida en palabras que terminan en rimas asonantes, expresan a manera de asíndeton (ya que dichos vocablos no se unen por una conjunción que comúnmente llevarían) las actitudes más comunes de la joven gitana: hablar, callar, cantar y mirar, las cuales ha observado el poeta Clemente, y son las que más realiza ella en el desarrollo de la novela.

Y las dos últimas aliteraciones también están presentes en palabras que terminan en rimas asonantes: “o te acerques, o retires”; dichos artificios son el preámbulo de cómo se resuelve la redondilla: “hables, calles, cantes, mires, / o te acerques, o retires, / el fuego de amor atizas.”

La redondilla que prosigue:

Sobre el más exento pecho
tienes mando y señorío,
de lo que es testigo el mío,
de tu imperio satisfecho.

reafirma una vez más el control que tiene Preciosa ante el deseo que despierta en todos los hombres: “Sobre el más exento pecho / tienes mando y señorío”. El poeta Clemente

resuelve afirmando autobiográficamente que él mismo ha observado tal poder hechicero de la gitana: “de lo que es testigo el mío [pecho] / de tu imperio satisfecho.”, lo que anuncia el desenlace del romance con la última redondilla:

Preciosa joya de amor,
esto humildemente escribe
el que por ti muere y vive,
pobre, aunque humilde amador.

en la cual declara el poeta que Preciosa es la inspiración de su poesía; es ella una “Preciosa joya de amor”, es decir, la gitanilla es, para este bardo, la poesía misma porque, como declara Clemente en un episodio posterior a este romance en la novela, cuando vuelve a encontrarse con Preciosa en Madrid, le pregunta ella si en verdad es él un poeta, y él responde: “... ese nombre de poeta muy pocos le merecen, y así yo no lo soy, sino un aficionado a la poesía.”;¹¹⁵ con esta declaración es claro que el personaje Clemente no está convencido de que se le llame *poeta*, ya que para él la poesía tiene un valor sublime.

En el mismo episodio él continúa diciendo a la joven gitana: “... Y para lo que he menester *no voy a pedir ni a buscar versos ajenos: los que te di son míos*, y estos que te doy agora, también; mas no por esto soy poeta, ni Dios lo quiera”;¹¹⁶ con estas palabras declara el mérito de su autoría, como hacían los poetas de carne y hueso en el Barroco español (un claro ejemplo de esto es lo que declara Cervantes en el “Prólogo al lector” de sus *Novelas ejemplares*).¹¹⁷ Por lo tanto se puede especular que, en voz del personaje Clemente, Cervantes expone su concepción sobre el mérito de la originalidad literaria.

Cabe señalar también la jocosa resolución de la declaración del paje-poeta: “... no por esto soy poeta, ni Dios lo quiera.”, en la cual seguramente vuelve a estar implícita la

¹¹⁵ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁶ *Idem*. Las cursivas son mías.

¹¹⁷ Ver *supra*, p. 30.

característica ironía de Cervantes al rechazar en voz del personaje el oficio de poeta cuando, seguramente, para el autor del *Quijote* la poesía tiene un valor inestimable.

Ante esta manifestación que Preciosa no asimila como irónica, ella pregunta a Clemente si “Tan malo es ser poeta”, a lo que responde él: “No es malo... pero el ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno. Hase de usar la poesía como una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas las gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre.”,¹¹⁸ y con este párrafo damos en la clave de la metáfora Preciosa=poesía, porque la poesía es para Clemente una *joya preciosísima*, y esta frase es exactamente la paráfrasis del verso de la redondilla comentada: “Preciosa joya de amor”, pues implica un juego poético en el cual *Preciosa* es el nombre propio de la musa del poeta, pero al mismo tiempo *preciosa* es el adjetivo que caracteriza a dicha joya, es decir, a la poesía.

Por lo tanto, la joven gitana es la “preciosa joya” que despierta la inspiración de Clemente, y si ella personifica a manera de metáfora una joya, esta joya es también la poesía, por lo que los vocablos *preciosa* y *Preciosa* (que son sintácticamente iguales, pero semánticamente distintos) al mismo tiempo son el nombre y la belleza de la poesía.

En el mismo párrafo de la novela, Clemente afirma que “La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta.”¹¹⁹ Con respecto a este pasaje, algunos estudiosos afirman que esta definición de la poesía es irónica, ya que dicho ideal no corresponde con las actividades de lucro que practica Preciosa al ganar dinero cantando y bailando los romances que memoriza e improvisa; y además, esta definición de poesía “...deriva de la tradición retórica

¹¹⁸ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 90 y 91.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

renacentista, encontrándose, por ejemplo, en Bernardo de Tasso...¹²⁰ Este tratado del padre de Torcuato Tasso habla de la poesía como de una doncella (o reina) que en su palacio da cita a todas las demás doncellas, que son las ciencias.”¹²¹

Sin embargo, me parece que tal declaración de Clemente, además de lo comentado, no es del todo irónica, ya que llega a idealizar a Preciosa atribuyéndole (igual que a la poesía, como hemos mencionado) estas sublimes características debido a que el poeta se encuentra inmerso en una confusión, porque su fascinación por Preciosa oscila entre el deseo, la belleza y el amor.

También dentro de esta segunda definición, la última manifestación de las características de la poesía responde a una analogía con el entorno pastoril y gitano (y por extensión a Preciosa): “Es [la poesía, al igual que Preciosa] amiga de la soledad. Las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican.”¹²² (esto último lo describe de manera clara y afortunada un gitano viejo dentro de su discurso en *La gitanilla*).¹²³ Además, responde esta definición a las funciones de los romances que Preciosa canta y baila cuando los ejecuta (el caso de los romances uno, dos y cinco), cuando los escucha, nerviosa, en voz de otro personaje (romance tres) y cuando dice la buenaventura (romance cuatro): “...y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican”, porque estos poemas, como hemos venido mencionando, causan diferentes efectos en los receptores según el espacio donde se ejecutan y la forma de transmitirlos.

¹²⁰ Véase *Ragionamenti della poesia*, Venecia, G. De Ferrari, 1562; ahora en *Trattati di poetica e retorica del '500* (ed. B. Weinberg) t. II. Bari, Laterza, 1970, p. 578.

¹²¹ Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993, p. 120 y nota.

¹²² Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 91.

¹²³ *Ibid.*, pp. 101 y 102.

Es importante recordar que no sólo en este romance el sublime ideal de poesía se denota, sino que está presente en toda *La gitanilla* porque, como se ha comentado en el capítulo uno de esta tesis, Cervantes conceptualiza al género novela como un “acontecer maravilloso”, y dentro de éste se exalta también la belleza de la naturaleza, de la mujer y de la poesía según el ideal del Barroco español.¹²⁴

Este lacónico encuentro entre la gitana y el poeta, el cual es muy significativo para nuestro estudio, llega a su fin cuando después de que estos dos personajes conversan respecto al valor del dinero y la poesía, Preciosa, con un gesto de sensibilidad y ternura, reconoce a Clemente: “... por poeta le quiero, y no por dadivoso...”¹²⁵, enaltecendo a la poesía por encima de los escudos de oro, como reitera la gitanilla: “...más aína puede faltar un escudo, por fuerte que sea, que la hechura de un romance.”¹²⁶

En el aspecto formal, los últimos versos agudos del poema aparecen también en la última redondilla: “Preciosa joya de *amor*,” y “pobre, aunque humilde *amador*”.

Finalmente, se puede especular que la situación de que Clemente le esté manifestando de frente a Preciosa que para él la poesía, lo cual es lo máspreciado, es igual a ella tanto en belleza como en valor, es un tanto dolorosa, ya que la joven gitana no capta la metáfora de connotación amorosa que de ella el poeta está construyendo, pues esta conversación termina cuando ella le devuelve el escudo de oro que Clemente le había dado y Preciosa le dice que los dos tendrán una amistad duradera.

En resumen, la función de este romance es ensalzar la belleza de la joven gitana, según la cual se amalgama la alegoría Preciosa=poesía. También muestra la originalidad

¹²⁴ Para puntualizar sobre dichos ideales, véase Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas Ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 22 a 29. Casaldueiro también enfatiza que este alto ideal poético es una de las características de la Contrarreforma. Sobre lo que se ha dicho en el capítulo uno de esta tesis en relación con lo comentado, véase *supra*, pp. 30 y 31

¹²⁵ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, p. 107.

¹²⁶ *Idem*.

del poeta-paje al tiempo de manifestar que dicho poema se encuentra por escrito en papel y en manos de un personaje, hecho que ocurre por primera vez dentro de la novela; además, es significativo que se lea en un espacio cerrado, en la sala de juego, y que su contenido, el cual ensalza la hermosura de la gitana, sea escuchado únicamente por hombres en una lectura que se puede especular poco entusiasta, debido al contraste entre la belleza poética de los versos y los celos por Preciosa los cuales, como podría imaginar el lector, seguro éstos producirían en los caballeros.

3.2 Cuarto romance: la buenaventura gitana

En la narración de *La gitanilla*, antes de la lectura del tercer romance, mientras Preciosa cantaba el segundo y bailaba junto a otras gitanas pasó por esa plaza un Teniente que, al ver la multitud de personas que observaban el espectáculo callejero, preguntó la razón de tal tumulto; alguien le dijo que era porque miraban a “la gitanilla hermosa”, y el Teniente, al verla, mandó decir con un paje a la gitana vieja, abuela de Preciosa, que fueran a su casa por la noche para que las viera su mujer Doña Clara.

La gitana vieja y algunas jóvenes gitanas amigas de Preciosa, después de salir de la sala en la cual estaban unos caballeros y donde uno de ellos leyó el tercer romance de la novela, se dirigieron a la casa del Teniente, donde las estaba esperando Doña Clara junto con otras doncellas y dueñas. Éstas se sorprendieron tanto por la belleza de Preciosa, que la esposa del Teniente exclamó: “... niña de oro, y niña de plata, y niña de perlas, y niña de carbuncos, y niña del cielo...”,¹²⁷ y le pidió que le leyese la buenaventura, a lo que la gitanilla asintió, pero dijo que lo haría sólo si le daban dinero; al final tomó la palma de la

¹²⁷ *Ibid.*, p. 90. Con ingenio, en estas líneas Cervantes adjetiva el andalucismo *niña* (que utiliza para Preciosa en algunas descripciones) con joyas preciosas y el cielo. Ver *supra*, p. 77.

mano de Doña Clara a cambio de un dedal de plata y comenzó a cantar el cuarto romance de la novela, el cual es el primero que Preciosa improvisa; está compuesto en cuartetas octosílabas con rimas asonantes todas, dispuestas *a b c b*. Comienza de la siguiente manera:

Hermosita, hermosa,
la de las manos de plata,
más te quiere tu marido
que el Rey de las Alpujarras.
Eres paloma sin hiel;
pero a veces eres brava
como leona de Orán,
o como tigre de Ocaña.¹²⁸

Para decir esta buenaventura, la gitanilla utiliza su gracia natural, e introduce tópicos populares como “Hermosita, hermosa” y “como leona de Orán”, a la manera de las “buenaventuras convencionales”.¹²⁹ Con la lograda imagen: “Hermosita, hermosa / la de las manos de plata”, adula una supuesta belleza de Doña Clara debido a “Hermosita...”, pero como su aspecto físico no se describe en la novela, Preciosa acrecienta sólo la vanidad de ésta.

La primera referencia al estamento de la señora es el propio Teniente, con una comparación: “Más te quiere tu marido / que el Rey de las Alpujarras”, haciéndole sentir confianza en la estabilidad de su matrimonio.

El siguiente verso: “Eres paloma sin hiel;” proporciona una metáfora que indica que Doña Clara es a veces una mujer tranquila y alegre, ya que en sentido figurado, el vocablo *paloma* simboliza la bondad, y *hiel* la amargura. También encontramos una nueva comparación cuando Preciosa dice: “Pero a veces eres brava / como leona de Orán, / o como tigre de Ocaña”, ya que la leona es lo contrario a la paloma, debido a su valentía y

¹²⁸ *Ibid.* De esta edición se cita el resto del poema, pp. 92-94.

¹²⁹ Véase Stanislav Zimic, *Las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1996, p. 26.

ferocidad; y el último verso: “tigre de Ocaraña” refuerza tal comparación y es además un disparate para el habla popular de la época.¹³⁰ En cuanto a lo formal, el verso: “Eres paloma sin *hiel*,” es agudo.

La siguiente cuarteta:

Pero en un tras, en un tris,
el enojo se te pasa,
y quedas como alfeñique,
o como cordera mansa.

resuelve la comparación anterior. Es notable el carácter lúdico y popular que el primer verso: “Pero en un tras, en un tris,” le proporciona al poema por medio de una aliteración en las palabras *tras* y *tris*, que bien podrían ser la onomatopeya del chasquido de los dedos que tomaría tan sólo un instante, el suficiente para que Doña Clara se calme y quede tranquila otra vez: “y quedas como alfeñique, / o como cordera mansa.” El verso “Pero en un tras, en un *tris*” es también agudo.

En la cuarteta que prosigue:

Riñes mucho y comes poco:
algo celosita andas;
que es jugueteón el teniente,
y quiere arrimar la vara.

se contradice la aseveración de la primera cuarteta: “más te quiere tu marido / que el Rey de las Alpujarras.”, porque se indica que Doña Clara pelea bastante con él, y tal vez hasta llega a la depresión: “Riñes mucho y comes poco:”, debido a los celos que ella siente al sospechar un engaño del Teniente. En los versos “que es jugueteón el Teniente, y quiere arrimar la vara.” hay una mención sexual por la doble connotación de la palabra *vara*, la

¹³⁰ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 92, nota.

cual en este romance es una referencia fálica, y la acción de que el teniente lo “arrima” crea dicha imagen sexual.

Las descripciones y las situaciones rutinarias sobre Doña Clara terminan en la cuarteta anteriormente comentada, pues Preciosa, en la siguiente:

Cuando doncella, te quiso
uno de buena cara;
que mal hayan los terceros,
que los gustos desbaratan.

comienza la misteriosa adivinación tradicional gitana al hablar sobre el pasado de Doña Clara, el cual probablemente ningún personaje de la novela conoció, dado el carácter comprometedor de los versos: “...te quiso / uno de buena cara;”, y se resuelve tal situación de su pasado amoroso cuando se explica que unos “terceros” terminaron con tal relación: “que los gustos desbaratan”. Por lo tanto, si este hecho es significativo en la vida de Doña Clara, la mala relación marital antes comentada entre ella y el Teniente no trasciende en ella, comparada con la que tuvo en su pasado, “cuando doncella”.

Y el romance sigue oscilando entre situaciones, descripciones y alabanzas a la vanidad de la esposa del Teniente, pues los siguientes versos:

Si a dicha tú fueras monja,
hoy tu convento mandarás,
porque tienes de abadesa
más de cuatrocientas rayas.

continúan alabándola, ya que el vocablo *abadesa* implica una posición de superioridad, tal vez haciendo un contraste con el carácter corrupto y falso del que se ha hecho alusión al Teniente.

La siguiente cuarteta:

No te lo quiero decir...;
pero poco importa; vaya:
enviudarás, y otra vez,
y otras dos serás casada.

presenta uno de los contenidos más directos en cuanto a la buena ventura, porque Preciosa comienza a adivinar el futuro de Doña Clara; incluso, predice algo terrible, pues los puntos suspensivos seguidos de la negación que se acota: “No te lo quiero decir...”, proporcionan suspenso en la escena, ya que se puede especular que debido a esto la gitanilla también reacciona asustada con lo que ha leído en la palma de la mano de la señora, ya sea para tensar a los personajes presentes como típico engaño gitano, o porque en verdad ha experimentado tal susto. Formalmente, “No te lo quiero decir...” es también un verso agudo.

Prosigue el romance diciendo Preciosa a Doña Clara que ésta enviudará dos veces, mismas que se volverá a casar; éste es el vaticinio terrible que ha augurado la gitana en la palma de la mano, el cual provoca que la esposa del Teniente rompa a llorar al saber que perderá a su marido, como indica la siguiente cuarteta:

No llores, señora mía;
que no siempre las gitanas
decimos el Evangelio;
no llores, señora, acaba.

Aunque puede apreciarse que Preciosa, dada su compasión, sugiere un consuelo al decir que no siempre las gitanas dicen el Evangelio (al presentarse *Evangelio* con mayúscula se refiere a la voz griega que quiere decir “buenas nuevas”), es decir, la gitanilla

acepta que puede equivocarse en su predicción, lo cual es una ironía e incluso una burla para la buenaventura de Doña Clara, lo cual proporciona un tono burlesco al poema.

Y los versos que siguen:

Como te mueras primero
que el señor teniente, basta
para remediar el daño
de la viudez que amenaza.

presentan otra burla, pues indican que alguno de los dos, el Teniente o Doña Clara, tiene que morir primero, y al mismo tiempo, dichos versos apuntan un consuelo de esta situación con humor negro: “Como te mueras primero / que el señor teniente”. En cuanto a lo formal, aparecen encabalgamientos en cada verso produciendo un aceleramiento en el ritmo, porque este recurso provoca un “Desajuste que se produce entre una frase y un verso, de tal modo que aquélla tiene qué continuarse en el verso siguiente... Obliga, de ordinario, a una lectura más rápida, ya que va a buscarse, en el verso siguiente, el sentido que ha quedado incompleto en el anterior.”¹³¹ De esta manera, el sintagma que empieza en el primer verso debe continuarse en el siguiente: “Como te mueras *primero*→ *que* el señor teniente”.

Y el tono humorístico que se comentó desaparece de súbito, muy cortante, con la irrupción de la temática en las siguientes cuartetas:

Has de heredar, y muy presto,
hacienda en mucha abundancia;
tendrás un hijo canónigo;
la iglesia no se señala.
De Toledo no es posible.
Una hija rubia y blanca
tendrás, que si es religiosa,
también vendrá a ser perlada.
Si tu esposo no se muere
dentro de cuatro semanas,
verásle corregidor

¹³¹ Fernando Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 181 y 182.

de Burgos o Salamanca.

porque la predicción del futuro de Doña Clara cambia radicalmente al decirle Preciosa que heredará riqueza y tendrá dos hijos dedicados a la Iglesia, además de que, de manera chusca, con el condicional “Si tu esposo no se muere / dentro de seis semanas” llegará a ocupar un importante estamento.

En cuanto a lo formal, nótese los encabalgamientos en los versos: “Una hija rubia y blanca→ *tendrás*, que si es religiosa”.

Los siguientes versos:

Un lunar tienes, ¡qué lindo!
¡Ay, Jesús, qué luna clara!
¡Qué sol, que allá en las antípodas
oscuros valles aclara!

forman una alegoría, ya que Preciosa se refiere a un lunar de Doña Clara como “lindo”; luego, con el verso “¡Ay, Jesús, qué luna clara!” realiza la metáfora: lunar=luna clara, por medio de la afortunada aliteración *lunar* y *luna*. Enseguida, esta luna funciona como oxímoron de *sol* (ya que este artificio contrapone dos opuestos de manera inmediata; en este caso: luna±sol), que al mismo tiempo funciona como una nueva metáfora: lunar=sol, pues el lunar de Doña Clara es un sol. La última imagen de la estrofa comentada con base en otra analogía del lunar es igual de afortunada al expresar que dicho *sol*, el lunar de la señora, “oscuros valles aclara”. También se encuentra la aliteración *luna clara* / *valles aclara*.

Las últimas cuartetos del romance:

Más de dos ciegos por verle
dieran más de cuatro blancas.
¡Agora sí es la risica!
¡Ay, que bien hay esa gracia!
Guárdate de las caídas,
principalmente de espaldas;

que suelen ser peligrosas
en las principales damas.
Cosas hay más que decirte;
si para el viernes me aguardas,
las oirás, que son de gusto,
y algunas hay de desgracias.

preparan la resolución de la buenaventura: la primera cuarteta sigue haciendo referencia al lunar de Doña Clara y adulando su vanidad cuando expresa que: “Más de dos ciegos por verle / dieran más de cuatro blancas.”, utilizando un chiste tradicional español que llegó hasta el refranero de distintas formas, pero que todas hacen alusión a un ciego.¹³²

Por otro lado, el lector podría imaginar que la esposa del Teniente sonrió al escuchar las lisonjas de Preciosa sobre su lunar debido a los versos: “¡Agora sí es la risica! / ¡Ay, que bien haya esa gracia!”.

El último consejo que da la gitanilla a la señora es que cuide su matrimonio y su casa, por lo que se sugiere metafóricamente en la penúltima cuarteta: “Guárdate de las caídas.”.

Por último y a manera de despedida, Preciosa menciona en la última estrofa que si Doña Clara la espera para el viernes siguiente, ella volverá para decirle “cosas”, las cuales “...son de gusto / y algunas hay de desgracias.”

Este romance funciona dentro de la novela como una buenaventura, la cual, como se ha comentado, contiene augurios buenos y malos, esto también muestra la gracia de Preciosa y los tópicos populares que domina. Como el poema es cantado por ella, entra dentro de su repertorio, el cual se confirma ya de índole popular, a lo cual se amalgama la picardía y el ingenio de la joven para burlar a una señora vanidosa y parlanchina, lo cual dota de humor al episodio (lo interesante es que el contenido del romance tiene una doble

¹³² Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 93, nota.

interpretación: de si los presagios son o no verdad). El acto de leer la palma de la mano es común en la tradición gitana.

3.3 Un conjuro: esperanza al amor de Andrés

Algunos días después del episodio en casa del Teniente, Preciosa, la gitana vieja y otras gitanas jóvenes se encontraron en un valle cercano a Madrid con el caballero Juan de Cárcamo, quien declaró su amor a Preciosa y le propuso matrimonio, a lo cual la gitanilla contestó que él debía dejar su casa, “tomar el traje de gitano” y unirse a su aduar durante dos años, después de los cuales ella aceptaría ser su esposa. El caballero aprobó tal propuesta diciéndole: “Mira cuándo quieres que mude el traje”. Esto muestra cómo Juan de Cárcamo, al aceptar convertirse en un gitano al cual Preciosa bautizaría como Andrés Caballero, se “pinta en el traje”, tal como adquiere relevancia un personaje del Barroco: “pintándose en el traje y el adorno.”¹³³

Luego de que las gitanas entraron en Madrid, Preciosa tuvo con el poeta Clemente su segundo encuentro. Llegó más tarde en compañía de sus amigas a la casa del padre de Juan de Cárcamo, donde estaban ellos dos y algunos caballeros de la Orden de Santiago o de Calatrava (el narrador no especifica cual de estas dos Órdenes), y tras bailar un poco a petición del padre, a Preciosa se le cayó el papel en el cual el poeta Clemente le había escrito un soneto, en seguida lo leyó uno de los caballeros y Preciosa manifestó una opinión favorable hacia el autor del poema, lo cual avivó los celos de Juan de Cárcamo, por lo que éste sufrió un vaguido.

Ante tal situación, la gitanilla se acercó a él y le dijo al oído: “¡Gentil ánimo para gitano! ¿Cómo podreis, Andrés, sufrir el tormento de toca, pues no podéis llevar el de un

¹³³ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas Ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 31-33

papel?”,¹³⁴ con lo que le hace advertir cierta debilidad la cual no puede concordar con el estilo de vida gitano. Preciosa le hizo luego “media docena de cruces sobre el corazón” (este acto bien es una muestra de la mezcla de tradiciones religiosas con las conocidas supersticiones gitanas, como la buenaventura) y le dijo unas palabras al oído, acto seguido se apartó del caballero, y éste “...dio a entender que las palabras de Preciosa le habían aprovechado.”¹³⁵

Después de dicho incidente provocado por los celos, le pagaron a la gitanilla por su baile, y el padre de Juan pidió que dejaran por escrito aquellas palabras que habían aliviado el desvarío de su hijo, a lo cual Preciosa manifestó que aceptaría decirlas, y añadió: “...que entendiesen que, aunque parecían cosa de burla, tenían [esas palabras] gracia especial para preservar el mal del corazón y los vaguidos de cabeza...”¹³⁶

Estas palabras que confortaron el mal de Juan de Cárcamo conforman el quinto poema de *La gitanilla*, el cual es un conjuro que inventa Preciosa en el episodio, dado su agudo ingenio y su talento para improvisar versos de índole tradicional. Dicho poema está compuesto por una redondilla de rima abrazada y por coplas tetrasílabas que funcionan como pie quebrado de octosílabos. Al respecto, Tomás Navarro apunta que los tetrasílabos funcionan como “...auxiliar del octosílabo como pie quebrado.”¹³⁷

La redondilla que abre el poema:

Cabecita, cabecita,
tente en ti, no te resbales,
y apareja dos puntales
de la paciencia bendita.¹³⁸

¹³⁴ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 114.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ Tomás Navarro, *Arte del verso*, Compañía General de ediciones, México, 1959, p. 40.

¹³⁸ Miguel de Cervantes, *op. cit.* De esta edición se cita el resto del poema, p. 114.

comienza con una repetición: “Cabecita, cabecita”, la cual, dado que es el empiezo, muestra una semejanza en cuanto a composición con el principio del cuarto romance de la novela: “Hermosita, hermosa”, en el diminutivo *ita*, y la repetición son muestra del estilo tradicional y la manera de crear poemas por parte de Preciosa, ya que estos dos son los únicos compuestos por ella. Este “Cabecita...” se refiere a la cordura de Juan de Cárcamo de una manera cariñosa debido al diminutivo utilizado.

El siguiente verso: “tente en ti, no te resbales”, sigue haciendo referencia al caballero enamorado diciéndole que sostenga su sensatez. Contiene unas bien logradas aliteraciones por la consonante *t*: “*tente* en *ti*, no *te* resbales”, las cuales realizan una eufonía (proporciona una bella sonoridad) afortunada.

Los dos últimos versos de esta redondilla: “y apareja dos puntales / de la paciencia bendita.” significan que Juan de Cárcamo debe preparar dos puntales o maderos para sostener su paciencia, es decir, en sentido metafórico debe hacerse fuerte y tener paciencia para conseguir el amor de Preciosa, lo que implica hacer de lado celos como los que ha demostrado. Es esta una redondilla de rima abrazada: *a b b a*. La forma del verso es llano.

Los tres siguientes versos, que forman una copla:

Solicita
la bonita
confiancita;

continúan refiriéndose a la cordura del enamorado, pidiéndole que confíe en la honestidad de la gitanilla con un tono cariñoso debido nuevamente al diminutivo *ita* en *confiancita*. Formalmente, son monorrimos porque son versos seguidos con una sola rima; todos presentan acento en la tercera sílaba.

El resto del poema está compuesto por coplas de pie quebrado, como ya se ha dicho:

no te inclines
a pensamientos ruines;
verás cosas
que toquen en milagrosas,
Dios delante
y San Cristóbal gigante.

Son pares de versos que combinan metros octosílabos y tetrasílabos, dicha combinación es un “Prototipo de concordancia rítmica. El verso menor, pie quebrado, actúa como hemistiquio del mayor.”,¹³⁹ además todos son monorrimos.

Los dos primeros versos: “no te inclines / a pensamientos ruines;” refuerzan la petición de que Juan de Cárcamo mantenga la cordura.

En los siguientes: “verás cosas / que toquen en milagrosas,” Preciosa promete al caballero un futuro afortunado con ella si confía en su honestidad, basándose en lo misterioso gitano: “cosas que toquen en *milagrosas*”, ya que no especifica qué cosas habrá de ver Juan de Cárcamo, sino que promete milagros, los cuales son cosas extraordinarias que la razón no puede explicar.

Los dos últimos versos: “Dios delante / y San Cristóbal gigante.” son un dicho popular; debido a su sencilla monorrima asonante es de fácil recepción y memorización, lo que refuerza su carácter popular; de hecho podría recordarnos dichos populares de cualquier contexto, como el mexicano:

El que da y quita
con el diablo se desquita.

¹³⁹ Tomás Navarro, *op. cit.*, p. 76.

Cervantes utiliza su conocimiento sobre la versificación popular y sobre la utilización entre la gente común, y Preciosa se caracteriza no sólo por sus bailes y cantos públicos, sino por su conocimiento de la tradición oral, y con ella de los dichos populares como el de San Cristóbal, tradicionalmente en España el santo que “...habría llevado una vida de pecador impío antes de arrepentirse.”¹⁴⁰

Terminado el poema, Preciosa da un consejo sobre un ensalmo para mejorar la salud: “Con la mitad destas palabras que le digan, y con seis cruces que le hagan sobre el corazón a la persona que tuviese vaguidos de cabeza... quedará como una manzana.”,¹⁴¹ lo cual dejó pasmados a la gitana vieja y al caballero, quien “...vio que todo era invención de su agudo ingenio.”¹⁴²

Al despedirse, la gitanilla le reitera lo dicho a Juan de Cárcamo en el poema, pero de una manera más explícita que en éste: “...le aguarda una vida ancha, libre y muy gustosa, si quiere acomodarse a ella.”, y “Más vereis de lo que pensais...”¹⁴³

Este poema funge como un conjuro, un “ensalmo” según define el narrador, que alivia el “mal del corazón” y da tranquilidad a Juan de Cárcamo, ya que éste se había puesto mal debido a los celos que sufrió al oír el soneto que el poeta-paje Clemente compuso a Preciosa. El poema también muestra el ingenio de la gitanilla para conseguir sus fines amorosos con su enamorado caballero.

En este poema compuesto por una redondilla y unas coplas, a diferencia del resto de los de la novela, hay un solo receptor, y dota a la narración de una tensión en el tema amoroso, pues se espera el resultado que dará en la reciente relación entre Preciosa y Juan

¹⁴⁰ Federico García Lorca, *Primer romancero gitano / Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, ed. de Miguel García-Posada, Castalia, Madrid, 1988, p. 112.

¹⁴¹ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p.115.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Idem.*

de Cárcamo. También me parece interesante el hecho de que la joven combine la poesía tradicional con la superstición y lo misterioso gitano para que, por medio de su astucia, logre en este caso su objetivo de apaciguar los celos de un caballero que parece interesarle.

3.4 Quinto romance: Preciosa canta a la virtud y a la honestidad

Algunos días después del episodio del conjuro comentado, Juan de Cárcamo se presentó ante Preciosa, sus amigas y su abuela, vestido ya de gitano, tal como la joven se lo había solicitado, y fue con ellas a las barracas; ahora era Andrés Caballero. Luego, instalados cerca de Toledo, unos ancianos gitanos le entregaron a Preciosa como su esposa. El aduar se mudó a Extremadura, y con el paso del tiempo la pareja fue conociéndose y enamorándose.

Después llegó a dicho aduar Clemente, inventando historias para justificar su presencia. Preciosa explicó a Andrés que ese mozo era el mismo poeta que le había escrito un soneto y un romance en los cuales ensalzaba su hermosura,¹⁴⁴ lo cual encendió los celos del caballero-gitano, y a partir de allí comienza una competencia entre Andrés y Clemente por conseguir los favores de la gitanilla. Al respecto apunta Joaquín Casalduero que “..esta lucha ilumina la esencia de la narración y ejerce una poderosa influencia en su marcha.”¹⁴⁵ Sin embargo, el poeta afirmaba que se retiraría a Italia, por lo cual los gitanos decidieron dejarlo permanecer en el aduar hasta que pudiera irse, ya que tomarían la misma ruta; además, para tal fin Clemente compró a los gitanos dándoles cien escudos de oro. Andrés

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 128.

¹⁴⁵ Joaquín Casalduero, *op. cit.*, p.31.

aceptó tal propuesta para vigilarlo y para comprobar la honestidad de Preciosa con respecto a su amor.¹⁴⁶

Este conflicto amoroso termina construyendo una gran amistad entre Andrés y Clemente, quienes con el tiempo se integran a la vida gitana; y uno de tantos días, después de que el aduar se retiró a Murcia, Andrés estaba con Preciosa y llamó al poeta. De esta manera, por primera vez en el tiempo que Clemente estuvo en las barracas, los tres sostuvieron una conversación en la cual la gitanilla dijo que ella había elegido a Andrés por esposo, pero que le respetaba a Clemente: “...no pienses que te fue de poco provecho el conocerte, pues por mi respeto y por lo que yo de ti dije, se facilitó el acogerte y admitirte en nuestra compañía...”,¹⁴⁷ a lo cual respondió Clemente que felizmente aceptaba tal decisión:

Agradézcote, señora, lo que en mi crédito dijiste, y yo pienso pagártelo en desear que estos enredos amorosos salgan al fin felices, y que tú goces de tu Andrés, y Andrés de su Preciosa, en conformidad y gusto de sus padres, porque de tan hermosura junta veamos en el mundo los más bellos renuevos que pueda formar la bien intencionada naturaleza.¹⁴⁸

Debido a tales razones entre los tres jóvenes, Andrés disipó sus celos y confió en la bondad de Preciosa (lo que advierte la ejemplaridad de la conducta de la gitanilla), y la amistad entre Andrés y Clemente quedó consolidada.

Toda esta situación es el prelude para que Preciosa cante el quinto romance de la novela, el cual es al mismo tiempo el sexto poema tradicional que aparece en ésta. Para tal efecto, antes de dicha ejecución Andrés y Clemente cantan unas estrofas aliradas las cuales conforman un canto amebeo. Este tipo de canto había sido usado por los poetas en las

¹⁴⁶ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 129-138.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 138.

¹⁴⁸ *Ibid*, pp. 138 y 139.

églogas, y en éstas aparecen pastores que cantan o hablan alternativamente, como compitiendo.¹⁴⁹ La gitanilla interrumpe dichos versos (pues ellos “Señales iban dando de no acabar... si no sonara a sus espaldas la voz de Preciosa, que las suyas había escuchado. Suspendiólos el oírlos, y sin moverse, prestando maravillosa atención, la escucharon.”),¹⁵⁰ ejecuta su último romance. Dicha interrupción muestra cómo Cervantes maneja en *La gitanilla* un ritmo rápido, el cual no cansa al lector, ya que los poemas no son excesivos ni muy largos, a diferencia, por ejemplo, de los poemas de la novela bucólica: “Con el propósito de mantener la continuidad dinámica de la narración, Cervantes elimina también esos interminables cantos con que los pastores, infaliblemente, hacen su acto de presencia y, aparentemente, se pasan todo el tiempo...” y “Todas las canciones en *La gitanilla* surgen, pues, naturalmente, de la situación. No sólo no se imponen a los oyentes, a toda costa y con cualquier pretexto, sino que hasta hay intentos de impedir su recitación como en el caso del soneto.”¹⁵¹

Un hecho significativo es que Cervantes irrumpe subjetivamente en la narración como narrador, cuando escribe sobre este romance: “...no sé si de improviso, o si en algún tiempo los versos que cantaba [Preciosa] le compusieron”.¹⁵²

El poema lo canta Preciosa con “extremada gracia” y pareciendo que, como se ha mencionado, sin saber si fueron improvisados o compuestos por alguien más, hayan sido hechos para responder al canto que los dos jóvenes recién habían ejecutado.¹⁵³ Es un

¹⁴⁹ Ver *infra*, pp. 116-125.

¹⁵⁰ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵¹ Stanislav Zimic, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo veintiuno, Madrid, 1996, pp. 40 y 41.

¹⁵² Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵³ Es interesante notar que el canto amebico y este romance se ejecutan ya no en un plaza pública ni en una casa de Madrid, sino en un valle a cuatro leguas de Murcia, y este espacio forma parte del entorno gitano, por lo cual puede decirse que para la ejecución de los poemas, la novela se divide en dos espacios: la ciudad y el campo. Para puntualizar al respecto, véase Georges Güntert, “La gitanilla”, en *Cervantes, novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993.

romance compuesto en redondillas de rima abrazada: *a b b a*, con rimas asonantes todas, y la mayoría en verso llano.

En la primera cuarteta:

En esta empresa amorosa
donde el amor entretengo,
por mayor ventura tengo
ser honesta que hermosa.¹⁵⁴

dentro de los dos primeros versos: “En esta empresa amorosa / donde el amor entretengo”, Preciosa describe la situación amorosa que ha pasado con sus dos pretendientes, en el sentido de que ha alargado, “entretenido” su entrega a Andrés.

Los dos siguientes versos: “por mayor ventura tengo / ser honesta que hermosa.” son muy significativos, pues alrededor de su contexto se teje uno de los aspectos más importantes de *La gitanilla*: la honestidad de Preciosa, de quien sólo al final de la novela se revela su origen noble, por lo cual únicamente así puede justificarse la honestidad y virtud que ella siempre demuestra aun viviendo entre gitanos, porque de ellos se tenía en la época (y aún actualmente) la idea general de que eran ladrones, deshonestos y escoria social.

De hecho, el párrafo inicial de *La gitanilla*: “*Parece* que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como a[c]cidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.”¹⁵⁵ prepara la situación para que Preciosa sea el personaje noble y gitano a la vez, el cual guarda la dignidad y honra que en parte se ha formado estando en los aduares y en parte tiene por ascendencia.

¹⁵⁴ Miguel de Cervantes, *op. cit.* De esta edición se cita el resto del poema, pp. 141 y 142.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 73. Las cursivas son mías.

Incluso algunos estudiosos de la idiosincracia gitana que no manifiestan simpatía por dicha raza, denotan: “...Referente a la moral, desconoce el gitano todos los pudores, pero cuida sobremanera, a ultranza, de la honra de la mujer.” y “...La honra de la mujer es, para el gitano, la única virtud y el único timbre de la vida social. En el caso de que una gitana pierda la honra, entregándose a un hombre, esto es causa de desprecio y escarnio de toda la tribu...”¹⁵⁶

Y parte de esta honra es para Preciosa la virginidad y la entereza de la mujer, una “joya”, como ella le llama: “Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y mi virginidad...”;¹⁵⁷ y a dicha virtud la guarda “a ultranza”, tal como dictan sus leyes entre gitanos, por eso puso a prueba las promesas de amor que le había declarado Juan de Cárcamo.

La “hermosura y buena crianza” de la joven noble contribuyen a que los gitanos no aparezcan en la novela como seres condenados a la marginación social: “Salió la tal Preciosa... la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama.”¹⁵⁸

Virtud y belleza son dos características de Preciosa, y otra muestra de su honestidad es el hecho de que no ejecutaba cantos ni danzas lascivos, como quizá hacían algunas compañeras suyas, y más aún, ellas ni se atrevían a ejecutarlos delante de la joven por temor a su desaprobación.¹⁵⁹

Por todo lo anteriormente dicho, la cuarteta del romance comentado denota los valores y la honra de Preciosa, quien es para muchos el personaje femenino cervantino tan

¹⁵⁶ José Capdevila, *Errantes y expulsados*, Grafitén, Córdoba, 1991, pp. 27 y 29.

¹⁵⁷ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 74.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

admirado, que representa parte de la honestidad e idiosincracia gitanos de la vida real: “Nunca los gitanos en ningún país conspiraron ni organizaron rebeliones o insurrecciones, ni se inmiscuyeron en la política, ni las gitanas se dedicaron a la prostitución. Y Cervantes las presenta, no sólo como decentes, sino también recatadas.”¹⁶⁰

Las siguientes cuartetas:

La que es más humilde planta,
si la subida endereza,
por gracia o naturaleza
a los cielos se levanta.
En este mi bajo cobre,
siendo honestidad su esmalte,
no hay buen deseo que falte
ni riqueza que no sobre.

reiteran, con base en la metáfora que compara a cualquier persona con una planta: “La que es más humilde planta”, la capacidad de ser honrado si se tiene la intención o si se trae de sangre: “por gracia o naturaleza / a los cielos se levanta”. Podría pensarse que dicha estrofa también es un indicio de la verdadera cuna de Preciosa.

La redondilla que prosigue:

No me causa alguna pena
no quererme o no estimarme;
que yo pienso fabricarme
mi suerte y mi ventura buena.

señala que Preciosa construirá su destino por sus actos: “que yo pienso fabricarme / mi suerte y ventura buena”. Esta forma de pensar acerca del destino comenzó a practicarse en la mayoría de los países de Europa desde el Renacimiento, cuando los europeos dejaron de concebir que existe un destino marcado para cada persona (al cual en la Edad Media se le

¹⁶⁰ Ludovik Osterc, *La verdad sobre las Novelas ejemplares*, Gernika, México, 1985, p. 98.

llamaba “fortuna”), y en cambio dieron por hecho que cada individuo, según sus obras, forja su propio hado.

La gitanilla mostró esta actitud durante el desarrollo de la novela, y respecto a su voluntad de elegir a quién amar, cuando los gitanos viejos se la entregaron a Andrés por esposa, ella respondió: “... por tuya me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos convenimos.” y “... yo no me rijo por la bárbara e insolente licencia que estos mis parientes se han tomado de dejar las mujeres, o castigarlas, cuando se les antoja...”,¹⁶¹ con lo cual sostiene que actuará conforme a su libertad de elección.

Y reitera esta forma de pensar en la siguiente cuarteta:

Haga yo lo que en mí es,
que a ser buena me encamine,
y haga el cielo y determine
lo que quisiere después.

ya que los versos “Haga yo lo que en mí es / que a ser buena me encamine”, manifiestan que ella es libre de forjar su destino, pero se encaminará a “ser buena”, siguiendo el discurso poético una lógica de honestidad; de hecho, ya en su respuesta al discurso de los gitanos viejos arriba comentado, Preciosa había dicho: “Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere.”¹⁶² Algunos críticos comentan sobre el tema de la libertad de la mujer en

¹⁶¹ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 120 y 121.

¹⁶² *Ibid*, p. 121. De hecho, esta forma de pensar en cuanto al tema de la libertad de la mujer para elegir a quién amar había sido ya tratado por Cervantes en el *Quijote* de 1605, en el episodio de Marcela y Grisóstomo. Véase Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha I*, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, pp. 196-198.

esta novela cervantina: “*La gitanilla* es, entre otras cosas, un manifiesto de los derechos de la mujer a amar y escoger libremente al hombre que verdaderamente ama.”¹⁶³

En el aspecto formal, los versos uno y cuatro: “Haga yo lo que en mí *es*” y “lo que quisiere después” son versos agudos, ya que la rima de este romance es abrazada, como se comentó más arriba.

De las siguientes dos redondillas:

Quiero ver si la belleza
tiene tal pre[r]rogativa,
que me encumbre tan arriba,
que aspire a mayor alteza.
Si las almas son iguales,
podrá la de un labrador
igualarse por valor
con las que son imperiales.

en la primera, Preciosa exhorta a sus oyentes a reflexionar si la belleza “tiene tal prer[r]ogativa”, es decir, si la hermosura tiene también el privilegio para decidir sobre el amor, así como la libertad sí lo tiene, según el discurso de la joven gitana. Ésta es una estrofa de contenido retórico, pues la respuesta a dicha reflexión ya la ha manifestado Preciosa en la cuarteta anterior.

La segunda redondilla comentada trata sobre la igualdad de las almas. Este tema era en la época una doctrina común: “Si las almas son iguales”, a lo cual Preciosa manifiesta que para tal efecto no importa el linaje de ninguna persona si su alma muestra valores como la honestidad, la virtud y la inteligencia, valores que sólo puede tener un individuo con alma de excelencia: “podrá la de un labrador / igualarse por valor / con las que son imperiales.” Este es otro de los ejes fundamentales de *La gitanilla* por referirse a dicho ideal de igualdad entre los seres humanos, y los versos comentados muestran que no

¹⁶³ Ludovik Osterc, *op. cit.*, p. 102.

necesariamente Preciosa debió haber tenido un linaje noble para justificar sus virtudes (aun viviendo entre los aduares de gitanos indeseables para los payos), de las que se ha hablado a lo largo de este estudio.

Por otro lado, otros estudiosos han planteado que “Cervantes era... partidario de la igualdad de los hombres, las razas y las naciones, y enemigo de toda discriminación o desigualdad social, racial o nacional.”¹⁶⁴, lo cual me parece más acertado, y:

Sólo con esta condición [de igualdad], libre de toda superficial, ridícula pretensión de superioridad social, se abren las puertas a ese dominio maravilloso en que únicamente reina la perfecta igualdad y amistad y la armoniosa relación amorosa... A este dominio excelso se refiere Preciosa cuando declara que “el alma de un labrador” puede “igualarse... con las que son imperiales”, pues el único, aunque muy arduo criterio, es su valor intrínseco...¹⁶⁵

En cuanto al aspecto formal, los versos dos y tres son agudos: “podrá la de un labrador / igualarse por valor”.

Dentro de la última cuarteta del poema:

De la mía lo que siento
me sube al grado mayor,
porque majestad y amor
no tienen un mismo asiento.

en los dos primeros versos: “De la mía lo que siento / me sube al grado mayor”, Preciosa hace referencia a su propia alma; revela su opinión personal en cuanto a que se siente digna de verse elevada a la honradez, lo que la conducirá a la bondad, “porque majestad y amor /

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 100.

¹⁶⁵ Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. 35.

no tienen un mismo asiento”, es decir, ella se siente digna y honesta también en la decisión que ha tomado de su amor hacia Andrés.¹⁶⁶

Después de que Preciosa canta el romance, ella, Clemente y Andrés conversaron “discretas razones”, con las cuales se percató de “...su discreción, su honestidad y su agudeza... [de ellos].”¹⁶⁷

Este poema funciona para que la gitanilla muestre a sus dos pretendientes, que han sido rivales de amor, la belleza que ella posee en su interior (honestidad, virtud, inteligencia), y para hacerles saber que no sólo se debe amar a una mujer por su hermosura. También se puede decir que el carácter de la gitanilla revela la intención que tiene Cervantes para decir que el hombre vale por sí mismo, por sus actos, y que no es necesario pertenecer a un linaje noble para tener calidad humana.

Además de esto, el romance comentado es el último poema que aparece en la novela, y es el prelude para el episodio final, lo cual es muy significativo porque Cervantes cierra la serie de poemas con uno tradicional, el cual, a pesar de ser cantado por una supuesta gitana que no es culta, muestra el gran valor de Preciosa, y por extensión, del ser humano; aunque ella pertenece a una etnia marginada, enseña el valor del ser en su actitud, y de hecho uno de los motivos por el cual *La gitanilla* es una novela ejemplar es la ejemplaridad en la actitud de algunos personajes; en este caso de ella, que enseña y deleita por medio del canto, de este romance que dota a la novela de una gran emotividad y que verdaderamente aquilata las virtudes de la humanidad.

¹⁶⁶ Zimic, en su obra citada, p. 45, nota 69, acota que esta última cuarteta del romance tiene ecos de la obra *De hominis dignitate*, de Pico della Mirandola, la cual exalta al alma y a la dignidad humana.

¹⁶⁷ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 142.

4. FORMA Y FUNCIÓN DE LOS POEMAS CULTOS DE *LA GITANILLA*

4.1 El soneto de *La gitánilla*: a Preciosa; música y belleza

El origen del soneto tiene lugar en el medioevo italiano, alrededor de 1230 en la corte del rey Federico II de Sicilia, aunque muestra influencias de la poesía provenzal. Lo practican poetas como Jacopo y Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese, Giacomo da Messina, Pier delle Vigne, Guido y Odo delle Colonne, pero la creación del soneto se atribuye a Giacomo da Lentini.

Esta forma de poema fue consolidándose en Italia desde el siglo XIII hasta el XV, y ya para este último, su convención formal era de catorce versos endecasílabos, los cuales se subdividen en dos fragmentos: el *pièdi*, compuesto por dos cuarteros endecasílabos con sus rimas *ABAB ABAB*, según la forma siciliana o *ABBA ABBA*, como se empleó más tarde; y la *volta*, compuesta por dos tercetos en los cuales su rima es alterna.

El soneto italiano "... suma acaso de dos unidades populares, entre la canción, más larga y libre, y la octava o *canzuna*, reducid[o] de alguna manera a catorce versos, se l[e] denominó *sonetto*, diminutivo de *suono*, de la raíz *son*, reclamando para [él] la supremacía de toda la poesía breve.",¹⁶⁸ aunque hay registros de poemas que parecen tener la intención de ser sonetos, los cuales oscilan en su número de sílabas.

La temática de estos poemas en su génesis fue sólo amorosa: "... el modelo provenzal enseña los modos del amor cortés. Pero la relación vasallática entre el amante y la amada no resulta muy acorde con la estructura social del reino de Sicilia, y los poetas

¹⁶⁸ Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica*, UNAM, México, 1992, p. 13. Ver también Karl Vossler, "El soneto", en Vossler, Karl, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 201-208.

transforman la dificultad de alcanzar a la amada, propia de la temática cortés, en una simple circunstancia de desdén, de sufrimiento amoroso (que no excluye el gozoso triunfo)...”¹⁶⁹

El soneto entró en España alrededor de 1450, con la imitación de algunos sonetos de Petrarca por parte del Marqués de Santillana, en sus *Sonetos fechos al itálico modo*, como es el caso del soneto CXLVIII, “Non Tesin, Po, Varo, Amo, Adige e Tebro”. Pero la obra de Santillana no tuvo difusión ni éxito en la Península Ibérica, aunque en su obra existe “... un noble intento de aclimatar la métrica italiana a la lengua de Castilla; pero el intento no está, en la mayoría de los casos, coronado por el éxito...”¹⁷⁰

Es durante el Renacimiento, a principios del siglo XV, cuando en España se consolida el éxito del soneto en el marco de las relaciones culturales y políticas entre Italia y España. La llegada de esta forma de poema se debió a la influencia que recibieron los poetas castellanos de autores italianos como Petrarca, Dante, Ariosto y Tasso: “Entre las varias experiencias que las letras españolas recogieron de Italia en el [Renacimiento]... ninguna se destaca de manera tan definida como la adopción del verso endecasílabo con todo el cortejo de sus variadas estrofas.”¹⁷¹

Los dos sonetistas de mayor relieve en España en este momento fueron Juan Boscán (quien en una carta a la Duquesa de Soma le explica la adopción de esta forma italianizante) y Garcilaso de la Vega, quien es la figura más importante en el éxito de dichas formas, con una vasta obra poética en la cual, además del soneto, también incluye la lira y la estancia; ambos poetas tuvieron también una influencia directa de Petrarca.

¹⁶⁹ Aurelio González y María Teresa Miaja, (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005, pp. 140 y 141.

¹⁷⁰ Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, vol. I, Barcelona, G. Gili, 1980, p. 370.

¹⁷¹ Tomás Navarro, *Métrica española*, Syracuse University Press, Nueva York, 1956, p. 174.

Al igual que en Italia, el soneto en España tenía diversos tipos de melodías, las cuales se rigen por las distintas formas de acentuación de las sílabas en cada verso endecasílabo, y los poetas castellanos practicaban el acento según pretendían que fuera la melodía en cada soneto. Las variantes de acentuación en endecasílabos durante el siglo XV son: endecasílabo enfático: sílabas 1, 6 y 10; endecasílabo heroico: 2, 6 y 10; endecasílabo melódico: 3, 6 y 10; endecasílabo sáfico: 4, 8 y 10, ó 4, 6 y 10; endecasílabo dactílico: 1, 4, 7 y 10; endecasílabo galaico antiguo: 5 y 10; y endecasílabo a la francesa: 4 sobre palabra aguda y 6 u 8, además de en la 10.

A partir del siglo XVI la forma regular española es el endecasílabo polirrítmico, el cual:

Combina las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica...
ejemplo de Lope de Vega, “El pajarillo”:

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, y por lo hierros del portillo
fuéle de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.¹⁷²

Antes de que se extendiera el endecasílabo, propio del soneto en la Península Ibérica, el verso más conocido y practicado era el de arte mayor, el cual es un tipo de verso que:

... vino a establecerse en la poesía grave con dominio que había de mantenerse durante más de un siglo... Los primeros ensayos de este verso, anticipados en el *Libro de Buen Amor*, *Rimado de Palacio*, *Danza de la Muerte* y *Revelación de un ermitaño*, fueron continuados en la primera mitad del siglo XV por Villasandino, Fernán Sánchez de Calavera, Francisco Imperial y Fernán Pérez de Guzmán. A través de estos y otros escritores el arte mayor fue definiendo las líneas y proporciones que alcanzó definitivamente en manos de Juan de Mena... El metro de arte mayor consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6-6. tanto

¹⁷² Tomás Navarro, *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1959, p. 54.

el primer hemistiquio como el segundo pueden ser llanos, agudos o esdrújulos. Uno y otro acentúan sus sílabas segunda y quinta. Admiten además la eliminación de la sílaba inicial inacentuada o la adición de otra sílaba sobre la que ordinariamente poseen...¹⁷³

Pero con la llegada de la forma italianizante, el arte mayor se replegó: “En todo caso el endecasílabo no dejó de ser considerado como metro extranjero hasta que se borró el recuerdo del verso de arte mayor y de las coplas reales, castellanas y de pie quebrado que representaban la tradición métrica del siglo XV.”¹⁷⁴

Ahora bien, en el episodio de *La gitanilla* donde Preciosa, sus compañeras gitanas y la gitana vieja están en la casa del caballero Juan de Cárcamo ejecutando un baile a petición del padre de éste, a Preciosa se le cae un trozo de papel, y un caballero que estaba allí lo recoge y dice: “¡Bueno!, ¡Sonetico tenemos! Cese el baile, y escúchenle; que según el primer verso, en verdad que no es nada necio.”¹⁷⁵ Enseguida la joven gitana se acongoja porque supo que aquel papel llevaba escritos unos versos que Clemente le había dado, pero no sabía su contenido, y pidió que no lo leyeran; pero haciendo caso omiso, el caballero lo leyó en voz alta.

Dichos versos conforman el único soneto de *La gitanilla* y, como se ha mencionado, es leído en voz alta por un caballero ante las gitanas y los nobles, situación que se asemeja mucho al episodio del romance tres de la novela, en la sala de juego, pero en este episodio del soneto, Preciosa ruega que no se le lea, pues intuye que dicho poema debe tratar sobre la adulación de su hermosura, porque éste fue el tema del romance tres y además ella conoce la pretensión del poeta Clemente hacia sus favores.

¹⁷³ Tomás Navaro, *Métrica española*, Syracuse University Press, Nueva York, 1956, pp. 91 y 92.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹⁷⁵ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 112.

A diferencia del episodio del soneto, en la sala de juego donde se leyó el tercer romance, la joven gitana no tenía idea de su contenido, por lo que no trató de impedir que se leyera, pero como después lo supo, obviamente da por hecho que el soneto que se comentará es pretencioso para con ella, y como esta vez está presente Juan de Cárcamo, la gitanilla, debido a que él le interesa de forma amorosa, no quiere crear conflictos amorosos con dicho caballero.

Este soneto tiene la forma regular de la época, por lo que sus acentos son polirrítmicos; las rimas, todas consonantes según la convención, están dispuestas: *ABBA ABBA CDE CDE*.

En el primer cuarteto:

4	8	10		
Cuan/do/	Pre/cio/sa	el/ pan/de/re/te/	to/ca	A
2	4	6	8	10
y/ hie/re	el/ dul/ce/	son/ los/	ai/res/	va/nos,
3	6	10		
per/las/	son/ que/	de/rra/ma/	con/ las/	ma/nos;
3	6	10		
flo/res/	son/ que/	des/pi/de/	de/ la/	bo/ca. ¹⁷⁶
				A

los dos primeros versos: “Cuando Preciosa el panderete toca / y hierre el dulce son los aires vanos” manifiestan una imagen en la cual seguramente la gitanilla está ejecutando alguna canción o poema, con el panderete como instrumento de acompañamiento (el cual es muy utilizado en la tradición musical gitana al igual que la guitarra), y el *son* es la canción que resulta agradable si se toca con arte; por lo tanto, la acción de *herir* el aire, el cual además es *vano*, significa que la música ejecutada por Preciosa es de buena calidad.

¹⁷⁶ Miguel de Cervantes, *op. cit.* De esta edición se cita el resto del poema, pp. 112 y 113.

El vocablo *perlas*, del siguiente verso: “perlas son que derrama con las manos” se refiere metafóricamente a los aires vanos que hemos comentado, los cuales al ser tocados por la música y la danza “derramada por las manos” de Preciosa, se convierten en dichas piedras preciosas, lo cual logra una imagen muy plástica.

Y el siguiente verso: “flores son que despide de la boca” refuerza la idea de la buena ejecución artística de la gitanilla, ahora haciendo referencia al canto de los romances porque los “despide de la boca” e, igual que como sucede con la música, dichos poemas tocan los aires vanos y los convierte metafóricamente en *flores*. Esta última imagen del cuarteto resulta también muy plástica.

Cabe señalar las afortunadas anáforas logradas por la palabra *son* en los versos dos, tres y cuatro, porque dicho artificio es la “Repetición de una o varias palabras al comienzo de una serie de oraciones. Se enfatiza así el significado de cada una de esas oraciones...”,¹⁷⁷ de modo que en este caso, las anáforas quedan: “y hiere el duce *son* los aires vanos, / perlas *son* que derrama con las manos; / flores *son* que despide de la boca.”. Éstas marcan también, con maestría, acentuaciones en los endecasílabos.

En el siguiente cuarteto:

2	4	8	10	
Sus/pen/sa el/ al/ma, y/ la/ cor/du/ra/ lo/ca,				A
1	4	6	10	
que/da a/ los/ dul/ces/ ac/tos/ so/bre/ hu/ma/nos,				B
3	6	10		
que,/ de/ lim/pios/, de ho/nes/tos/ y /de/ sa/nos,				B
2	4	8	10	
su/ fa/ma al/ cie/lo/ le/van/ta/do/ to/ca.				A

¹⁷⁷ Fernando Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 175.

los dos primeros versos se refieren a los espectadores de los cantos y bailes de Preciosa, a quienes ella deja “Suspensa el alma y la cordura loca” debido a su talle y belleza, y a su manera de ejecutar dichas artes. El siguiente endecasílabo: “queda a los dulces actos sobrehumanos” significa que también debido a su actitud (la cual muestra sus virtudes ya referidas antes: inteligencia, honestidad y belleza) provoca en quienes la han visto ejercerlas que queden, de igual manera, con el alma “suspensa” y la cordura “loca”.

Los dos versos que prosiguen: “que, de limpios, de honestos y de sanos / su fama al cielo levantado toca.” reiteran lo dicho, pues se refieren a sus actos *limpios*, *honestos* y *sanos*, que ensalzarán su fama, elevándola para que Preciosa toque el “cielo levantado”.

En el aspecto formal, el primer endecasílabo de estos dos comentados encierra una anáfora con la palabra *de*: “...*de* limpios, *de* honestos y *de* sanos”

Luego sigue el terceto:

2	6	10	
Col/ga/das/ del/	me/nor/ de/ sus/	ca/be/llos	C

2	4	8	10	
mil/ al/mas/ lle/va, y/ a/ sus/	plan/tas/ tie/ne			D

2	4	6	8	10	
a/mor/ ren/di/das/ una y/ o/tra/ fle/cha.					E

el cual muestra una hipérbole donde Preciosa lleva “colgadas del menor de sus cabellos” a mil almas, las cuales son los hombre que la admiran, quienes, como se ha mencionado, suman un gran número, desde Madrid hasta Murcia. Luego los versos: “... y a sus plantas tiene / amor rendidas una y otra flecha.”, muestran la imagen del amor, el cual conlleva la gitanilla, quien tiene *rendidas* “... una y otra flecha”, y dichas flechas son las de punta de

oro y punta de plomo que utiliza Cupido,¹⁷⁸ es decir, Preciosa tiene controladas las pasiones y deseos de los hombre hacia ella.

En el último terceto:

1 4 8 10
Cie/ga y/ a/lum/bra/ con/ sus/ so/les/ be/llos, C

2 4 6 10
su im/pe/rio a/mor/ por/ e/llas/ le/ man/tie/ne, D

2 4 8 10
y aún/ más/ gran/de/zas/ de/ su/ ser/ sos/pe/cha. E

el primer verso: “Ciega y alumbrá con sus soles bellos” es el único en todo el soneto que ensalza la belleza física de Preciosa, aludiendo a sus ojos, que metafóricamente son *sus soles bellos*, y de aquí se crea la imagen hiperbólica de que dichos ojos *ciegan y alumbran* a quien los vea, lo cual recuerda lo comentado más arriba sobre los versos: “que un basilisco se cría / en ti, que mata mirando”, del romance escrito también por Clemente para la joven gitana.¹⁷⁹

El endecasílabo: “su imperio amor por ellas le mantiene” significa que Preciosa domina los deseos de sus enamorados y pretendientes, y dicho *imperio* es mantenido por el dios Amor, por medio de la fuerza de los encantos de la gitanilla, encantos que lanzan las flechas de Cupido, las cuales al mismo tiempo son la hermosura de la joven, por lo que se crea la analogía: flechas=belleza.

En el último verso: “y aún más grandezas de su ser sospecha” indica que el dios Amor intuye que la joven gitana posee otras grandezas, además de sus virtudes, de sus encantos y del dominio que tiene sobre los deseos, conocidos ya por dicha deidad.

¹⁷⁸ Ver *supra*, pp. 55 y 56.

¹⁷⁹ Ver *supra*, pp. 73 y 74.

En el episodio comentado, después de leído el soneto, el caballero dice: “¡Por Dios, que tiene donaire el poeta que le escribió!”, refiriéndose obviamente a Clemente, y Preciosa responde: “No es poeta, señor, sino un paje muy galán y muy hombre de bien.”, comentario a favor de Clemente que ocasiona el incidente sufrido por Juan de Cárcamo debido a los celos, el cual se comentó más arriba.¹⁸⁰

La función de este soneto es mostrar la admiración de Clemente hacia Preciosa, reiterando el tema del ensalzamiento de las virtudes de la joven gitana que se había tratado en el romance tres, pero a mi parecer, este soneto, por ser una forma académica, culta, posee un mayor número de imágenes y metáforas, y también son más logradas.

Nótese que dicho poema no es de tema amoroso, esto se debe a que se encuentra intrínseco a la prosa de *La gitanilla*, por lo cual no se trata de un poema independiente dentro de una obra independiente. Además, el soneto comentado continúa la hilación lógica en la historia de la novela de ensalzar las virtudes de Preciosa, esta vez tratándose de su canto y danza.

Por tratarse de un poema culto, en la novela está escrito, y no es cantado ni improvisado, y el episodio dice que es “leído”, por lo cual el efecto que tiene en la narración es de tono un poco más serio, no festivo ni pícaro. Al igual que en el romance tres, es escuchado sólo por hombres nobles en un espacio cerrado, la casa del padre de Juan de Cárcamo, pero la diferencia es que el efecto que produce es, al mismo tiempo de la admiración por el duende artístico de Preciosa, una situación de celos, que conlleva a la tensión dentro de la situación amorosa.

¹⁸⁰ Ver *supra*, pp. 91 y 92.

4.3 Las estrofas aliradas: Andrés y Clemente cantan a la belleza y honestidad de la gitanilla

Antes de que Preciosa cantara el último romance de la novela en el valle cercano a Murcia, y después que Clemente acordara que ella eligiera el amor de Andrés en el coloquio que establecen, el narrador indica que estaban juntos estos dos jóvenes “... sentados... Andrés al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina, cada uno con una guitarra...”¹⁸¹ Esta descripción podría remitir a escenarios tipo de los libros bucólicos y a dos personajes pastores por el hecho de que el gitano y el poeta tienen un instrumento musical; sin embargo, existen algunas diferencias entre estos lugares comunes de las obras pastoriles y en ésta descripción de *La gitanilla*, ya que los alcornoques y las encinas son árboles que se describen en la literatura de pastores, pero no son tan frecuentes como otros, por ejemplo, los mirtos, los olivos y los sauces, los cuales utiliza Montemayor en su *Diana*.¹⁸² Otra diferencia que observo con los lugares comunes bucólicos es que en este episodio de *La gitanilla*, Andrés y Clemente están tocando una guitarra, y no instrumentos más populares de pastores como zampoñas o gaitas.

Además, en esta novela cervantina se menciona que ellos eran “aficionados a la música”, frase que remite a lo anteriormente expresado en cuanto al oficio de poeta de Clemente, quien respondió a Preciosa: “... soy... un aficionado a la poesía.” Esto indica que ambos jóvenes no son músicos de profesión (como Clemente declara no ser poeta de oficio), por lo cual sólo ejecutan un canto amebico, lo cual diferencia a estos personajes cervantinos de los de libros de pastores, quienes a lo largo de la narración cantan muchas canciones que, además de ser largas, sus versos son asimétricos, verbigracia:

¹⁸¹ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸² Véase Stanislav Zimic, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo veintuno, Madrid, 1996, p. 41.

... Que si gocé estando allí,
viendo delante de mí,
rostro y ojos soberanos,
vos también, viendo ‘n mis manos
lo qu’ en vuestro rostro vi.¹⁸³

a diferencia de los versos que aparecen en *La gitanilla*.

Ahora bien, en este valle cercano a Murcia, donde se establece el escenario, Andrés y Clemente cantan unos versos a la manera del canto amebeo utilizado en las églogas, ya que por medio de este tipo de poesía los pastores hablan o cantan de forma alternativa, a manera de competencia. Este tipo de canto se incluye en la *Égloga III* de Virgilio, y en España en las églogas de Garcilaso, en las cuales utilizó otras formas de versificación italianizantes como la estancia y la lira: “La obra pastoril de Garcilaso pertenece, pues, a una categoría de arte ya establecida, en cuanto a formas, materias y normas de creación, y su gran función fue darle arraigo decisivo y magistral en España, sitúandola en la misma línea del prestigio de la poesía petrarquista...”¹⁸⁴

La lira está compuesta por versos endecasílabos y heptasílabos dispuestos con las rimas *a B a b B*, por lo que se podrá advertir más abajo que el canto amebeo de *La gitanilla* está conformado por estrofas aliradas, una variante de éstas. El verso heptasílabo se fortaleció dentro de la poesía culta española, donde se ubican la lira y la estancia, en el mismo periodo en que el soneto adquirió su gran éxito.

Es importante mencionar que la lira fue habitual en España desde Garcilaso, y después de él hubo poetas continuadores como Montemayor en su *Diana*, o Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en sus canciones y odas.

¹⁸³ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 122 y 123.

¹⁸⁴ Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 318 y 319.

Las estrofas aliradas del canto amebeo que ejecutan Andrés y Clemente tienen todas sus rimas consonantes dispuestas: *A b b A c C d D*, con versos llanos todos. Comienza con una primera estrofa cantada por Andrés, la cual dice:

ANDRÉS

Mira, Clemente, el estrellado velo
con que esta noche fría
compite con el día,
de luces bellas adornando el cielo;
y en esta semejanza,
si tanto tu divino ingenio alcanza,
aquel rostro figura
donde asiste el extremo de hermosura.¹⁸⁵

En ésta, el caballero-gitano le muestra y describe al poeta-paje el espacio donde se encuentra: un “estrellado velo”, que es una metáfora del cielo nocturno, el cual contiene estrellas; esto se reitera en el verso: “de luces bellas adornando el cielo”. Después hace una comparación de aquel hermoso firmamento con un rostro: “donde asiste el extremo de hermosura”, es decir, con el rostro de Preciosa.

En el aspecto formal, nótese que: “[En]... Este canto amebeo... el último verso de una estrofa es el primero de la próxima, forma de *leixapren* que ya había practicado Cervantes en las octavas reales del canto amebeo de Elicio y Erastro al final del libro IV de *La Galatea*.”¹⁸⁶

En la siguiente estrofa:

CLEMENTE

Donde asiste el extremo de hermosura
y adonde la Preciosa

¹⁸⁵ Miguel de Cervantes, *op. cit.* De esta edición se cita el resto del poema, pp. 139-141.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 139, nota.

honestidad hermosa
con todo extremo de bondad se apura,
en un sujeto cabe,
que no hay humano ingenio que le alabe,
si no toca en divino,
en alto, en raro, en grave y peregrino.

Clemente, en los versos: “y adonde la Preciosa / honestidad hermosa / con todo extremo de bondad se apura” utiliza el nombre propio de la gitana como adjetivo de la honestidad, es decir, que hace referencia directa de dicha virtud de la joven por medio de su nombre, y al mismo tiempo hace la analogía Preciosa=honestidad. Además, también indica que dicho decoro es apreciado: “honestidad hermosa”, ensalzando por igual su belleza y honra. Esta forma de analogía ya había sido utilizada por Clemente en el romance tres de *La gitana*, pero ahora la usa en favor de las virtudes de Preciosa, ya no de la poesía.¹⁸⁷

Clemente continúa adulando las excelencias físicas y espirituales de la joven cuando indica por medio de los tres últimos versos: “... no hay humano ingenio que le alabe, / si no toca en divino, / en alto, en raro, en grave y peregrino.”, además indica que sólo una persona con elevado intelecto podría percibir y alabar dichas virtudes de Preciosa, ya que en la época, “peregrino” es sinónimo de “raro”, y “grave”: “... en una significación vale autoridad y calidad, como persona grave...”¹⁸⁸

Dicha estrofa alirada es, debido al ensalzamiento de lo divino y la idealización de la joven gitana, otro panegírico.

En el aspecto formal, se utiliza un asíndeton en el verso: “*en alto, en raro, en grave y peregrino.*”

¹⁸⁷ Ver *supra*, pp. 80-83.

¹⁸⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, Torner, Madrid, 1979, p. 657.

Andrés canta la posterior estrofa:

ANDRÉS

En alto, en raro, en grave y peregrino
estilo nunca usado,
al cielo levantado,
por dulce al mundo y sin igual camino,
tu nombre, ¡oh, gitanilla!,
causando asombro, espanto y maravilla,
la fama yo quisiera
que le llevara hasta la octava esfera.

haciendo alusión de las características “alto, raro, grave y peregrino”, las cuales ahora se aplican al “estilo” de Preciosa, y éste se refiere tanto a su personalidad encantadora como a la manera en que realiza su canto y baile gitanos, estilo que está “al cielo levantado / por dulce al mundo y sin igual camino” *per se*.

Luego, en los versos siguientes: “tu nombre, ¡oh gitanilla!, / causando asombro, espanto y maravilla,” alude directamente a la fama de Preciosa por medio del apóstrofe “¡oh gitanilla!”; se trata de un apóstrofe porque este artificio, además de proporcionar fuerza, como aquí: *¡oh gitanilla!*, invoca también a un ser real o imaginario, en este caso a Preciosa.

En cuanto a los versos: “la fama yo quisiera / que le llevara hasta la octava esfera.”, se refieren a la fama de la joven gitana, que creció por todo Madrid desde que bailó y cantó el primer romance de la novela, y siguió aumentando según avanzaba la ruta de los gitanos (Madrid, Toledo, la Mancha y Murcia), por lo que Andrés desea elevar dicho pregonar de Preciosa hasta la octava esfera, la cual en la época “... era la de las estrellas fijas o *steilatum*.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Juan Bautista Avallé-Arce, en Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 140, nota.

En el aspecto formal, además del apóstrofe comentado, se utiliza un encabalgamiento en los versos: “la fama yo *quisiera* / *que le llevara* hasta la octava esfera.”

En la estrofa que prosigue:

CLEMENTE

Que le llevara hasta la octava esfera
fuera decente y justo,
dando a los cielos gusto,
cuando el son de su nombre allá se oyera,
y en la tierra causara,
por donde el dulce nombre resonara,
música en los oídos
paz en las almas, gloria en los sentidos.

Clemente reafirma el deseo de Andrés de elevar la fama de Preciosa, argumentando que ella merece que dicha fama se levante, ya que esto “fuera decente y justo,” y añade una prosopopeya en el verso que cierra tal propuesta: “dando a los cielos gusto,” porque atribuye al cielo, que es un ser no animado, la cualidad humana del gusto. Se añade una hipérbole en el verso: “cuando el son de su nombre allá se oyera”, debido a que se exagera la realidad al significar que el sonido que produce la pronunciación del nombre *Preciosa* es un *son*, es decir, un canto agradable al oído y, en este caso, el cielo es quien escucha tal sonido agradable. La hipérbole continúa al manifestar que cuando el nombre de la joven se escuche en el mundo, producirá “música en los oídos / paz en las almas, gloria en los sentidos.”

En la siguiente estrofa:

ANDRÉS

Paz en las almas, gloria en los sentidos
se siente cuando canta
la sirena, que encanta
y adormece a los más apercebidos;
y tal es mi Preciosa,

que es lo menos que tiene ser hermosa:
dulce regalo mío,
corona del donaire, honor del brío.

encontramos nuevamente unas aliteraciones en los versos: “Paz en las almas, gloria en los sentidos / *se siente* cuando canta”, y en: “se siente cuando *canta* / la sirena, que *encanta*”, producidas por las palabras aquí destacadas.

Además, existe en la estrofa una referencia mitológica sobre las Sirenas en los cuatro primeros versos porque éstas, en la tradición antigua, eran ocho hijas de Aqueloo y de la musa Melpómene; debido a la dulzura de su voz llegaron a ser Ninfas, pero por no haber protegido a Prosperina (hija de Ceres, quien es diosa de la agricultura e hija de Cronos y de Rea), Ceres las metamorfoseó en monstruos que eran mitad mujer y mitad ave, y las condenó a vivir en el mar. Se atrevieron a competir con el canto de las Musas y fueron vencidas. Su final llegó cuando Ulises las derrotó porque pudo escuchar su canto sin morir, y por eso las Sirenas se hundieron en el mar para siempre. La referencia en la estrofa comentada se sostiene por el mito de su voz: “...cuando canta / la sirena, que encanta / y adormece a los más apercibidos.”

También dicha estrofa presenta encabalgamientos en los versos: “se siente cuando *canta* / la sirena, que *encanta* / y adormece a los más apercibidos”.

En el verso que procede, Andrés hace una analogía de Preciosa con una sirena: “y *tal es* mi Preciosa,”; también el caballero-gitano expresa un sentimiento afectivo con respecto a la gitanilla en las palabras *mi Preciosa*, lo cual reitera en el verso: “dulce regalo mío,” con las palabras *regalo mío*.

En el último verso se presenta una hipérbole referente a la gitanilla: “corona del donaire, honor del brío.”, por el ensalzamiento de la joven en cuanto a decir que ella es lo

más alto que puede haber en la personalidad de alguien, pues en la época, donaire tenía la siguiente acepción: “Vale gracia y buen parecer en lo que se dize o haze; porque aire lo mesmo es que gracia y espíritu, promptud, viveza...”,¹⁹⁰ y honor: “Honra[dez]... vale reverencia, cortesía que se haze a la virtud, a la potestad...”¹⁹¹

La última estrofa:

CLEMENTE

Corona del donaire, honor del brío
eres, bella gitana,
frescor de la mañana,
céfiro blando en el ardiente estío;
rayo con que Amor ciego
convierte el pecho más de nieve en fuego;
fuerza que así la hace,
que blandamente mata y satisface.

produce otro encabalgamiento en los versos: “Corona del donaire, *honor del brío / eres,* bella gitana,” y esta figura también refuerza la hipérbole de la estrofa anterior.

Continúa una comparación: “frescor de la mañana / céfiro blando en el ardiente estío”, porque dicho artificio tiene la función de asociar un objeto con una idea basándose en una analogía, y en este caso los versos relacionan a la gitanilla con los elementos de la naturaleza que se acotan. Esta comparación embellece al poema.

Luego hay una alegoría en los versos: “rayo con que Amor ciego / convierte el pecho más de nieve en fuego;”, porque por medio de varias metáforas encadenadas se crea un sentido recto y otro figurado, con el fin de dar a entender algo expresando una cosa distinta; en este caso, el *rayo* metaforiza a Preciosa, y este rayo es utilizado por el dios del amor para crear la siguiente metáfora: Preciosa “[convierte]... el pecho más de nieve en

¹⁹⁰ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 483.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 697.

fuego”, porque la *nieve* de este pecho, perteneciente a algún hombre, metaforiza la indiferencia con respecto a la pasión y al amor, pero dicha actitud se contrapone a sí misma cuando este supuesto hombre ve a la joven, y después dicha metáfora: indiferencia=nieve, torna en *fuego*, elemento que funciona como la metáfora: pasión y amor=fuego. Como se ha mencionado, esta alegoría se basa en la referencia mitológica a Cupido.

En los dos últimos versos: “fuerza que así la hace, / que blandamente mata y satisface.”, esta *fuerza*, que es Amor también, es la esencia de Preciosa, la cual provoca que ella, de una manera sutil, *blandamente*, “mate” y al mismo tiempo “satisfaga” los deseos masculinos y la admiración de cuantos oyen, miran y perciben su belleza, talento artístico y castidad. Por lo tanto hay un oxímoron debido a que en éste mismo verso se encuentran las palabras *mata* y *satisface*, las cuales son opuestas porque “satisfacer” también tiene la acepción de “agradar”, de esta manera, el verso indica que Preciosa aniquila, pero también agrada a las personas por medio de las actitudes antes mencionadas.

El canto amebico de *La gitanilla* tiene la función de amalgamar de manera lógica el espacio campestre, propio de los gitanos de la época, con el estilo poético culto (usado en los poemas bucólicos basados en la obra de Virgilio, en los que dialogan pastores), como liras y estancias. Esta amalgama la advierte Cervantes debido a que dichos espacios de la Arcadia tienen que ver (aunque no son idénticos, como se ha mencionado más arriba) con la convivencia de los gitanos con la naturaleza. El canto amebico comentado se basa en la convención pastoril.

También por medio de este poema Andrés, elogia a su amada Preciosa, y Clemente acepta y enriquece tales panegíricos: “Es un tipo de composición que demuestra la estrecha relación entre la vida gitana y la utopía literaria de los pastores.”¹⁹²

Dentro de este canto, está inmersa la ideología neoplatónica sobre la paz, el gozo, la hermosura, la amistad y la armonía entre el hombre y la naturaleza. También señalan algunos críticos que: “... Cervantes hace sonar un platonismo a lo Fray Luis de León.”¹⁹³

La amalgama también permanece a pesar de que es un poema culto, cantado y ejecutado musicalmente, por lo cual no tiene un tono serio, lo cual es acorde con el hecho de que se presente en un espacio abierto; es, como se ha dicho, una alternancia de diálogo entre Andrés y Clemente escuchada por Preciosa.

¹⁹² Georges Güntert, *Cervantes, novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993, p. 126.

¹⁹³ Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1974, p. 72.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis se han analizado formal y funcionalmente los diversos poemas escritos por Cervantes para *La gitanilla*; se ha mostrado también la manera en cómo se subordinan a la historia de dicha novela y la acertada intención del autor para utilizarlas en voz de tres distintos personajes que a la vez obedecen a la forma del poema según el estamento de la época que ellos presentan.

La poesía tradicional en el Barroco español es un modelo popular usado por autores como Lope de Vega, Góngora o Cervantes, entre otros, y el autor de las *Novelas ejemplares* hace uso de romances y coplas, géneros que forman parte de lo tradicional poético, en voz de una gitana, quien pertenece a esta etnia tan discriminada desde mucho tiempo antes del Siglo de Oro hasta la actualidad.

Cervantes también acota, en voz de personajes de estamentos más elevados, como el poeta y el caballero, poemas cultos, convención obviamente barroca que los poetas de la época conocían y utilizaban dentro de su misma rutina. Es decir, en el Barroco se recoge la poesía tradicional viva entre gente rústica que los escritores utilizan en sus obras y, por otro lado, la manera culta en que ellos se expresan son los artificios para la creación de la poesía culta; en *La gitanilla*, Cervantes incluye sonetos y estrofas aliradas en voz de un poeta y de un caballero, ambos personajes pertenecientes a altos estratos.

Además, resulta interesante que estas formas cultas de poesía sean la vía para exaltar los encantos de la gitanilla. Por lo tanto, el trabajo que se ha desarrollado en la presente tesis permite ampliar la concepción de la manera en cómo se usaba la poesía en diversas formas literarias.

La poesía trasciende en esta obra; es tanto su relieve que: "... conmueve la tersa superficie tranquila de la realidad, y transforma su claridad y sencillez en misteriosa nocturnidad compleja. La poesía [de *La gitanilla*] oscurece la acción porque no intenta explicarla, sino penetrarla en toda su densa profundidad."¹⁹⁴

Los poemas en esta novela cervantina proporcionan tanto escenarios como episodios más vívidos, ya que Preciosa ejecuta, con maestría y duende, romances en una plaza pública, dando dinamismo a la novela el cual el lector percibe casi teatral, esto acompañado de las coreografías necesarias para la difusión de dichos poemas; amalgama lo misterioso gitano con artificios de la poesía tradicional para improvisar una copla, la cual funge como conjuro con el fin de apaciguar al celoso caballero Juan de Cárcamo. Preciosa también canta el último poema de la novela, el romance en el valle que es la respuesta al canto amebeo improvisado por Clemente y Andrés.

De igual manera, la intervención de la creación poética del poeta-paje Clemente enriquece tal dinamismo novelesco, ya que el romance panegírico que escribió a Preciosa es leído en voz alta dentro de una sala de juego; además, por medio de la pluma de este poeta se acota el único soneto de *La gitanilla* (el cual también alaba a Preciosa) que es sólo leído y permanece en un papel; asimismo, Clemente participa cantando acompañado de una guitarra (adaptación de la flauta de Pan, artificio bucólico helénico, a la manera española) algunas de las estrofas aliradas del canto amebeo, las cuales funcionan de igual manera para ensalzar la belleza y la virtud de Preciosa, la joven gitana-noble, dentro de su papel de gitana, quien a pesar de su bajo estamento posee una calidad de espíritu que sugiere la igualdad de la humanidad.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 64.

Por último, el caballero Juan de Cárcamo, sólo al llevar a cabo su conversión a gitano y por medio del desenvolvimiento dentro de dicho grupo, logra desarrollar el sentido artístico del canto y la poesía cuando ejecuta al lado de Clemente el canto amebao comentado.

Por lo tanto, Cervantes es un escritor polifacético que hace uso de diversos géneros tanto en su poesía como en su prosa, ya que es difícil decir que trate los mismos temas y motivos en sus obras. Lo que se puede subrayar según el análisis presentado, es que conoce el uso de los artificios retóricos como la hipérbole, metáfora, hipérbaton, etc., los cuales sirven para inyectar dinamismo y dotar una percepción de lo artístico en la creación, ejecución y canto de la poesía tradicional y culta, así como de la apreciación del arte en la poesía de *La gitanilla*.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso, *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1993.

_____ y José Manuel BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1969.

BATAILLON, Marcel y Eugenio ASENSIO, “En torno a Erasmo y España”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980.

BLECUA, José Manuel, (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, Castalia, Madrid, 1982.

_____, *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, Castalia, Madrid, 1982.

BOCACCI, Giovanni, *Elegia di madonna fiammetta*, ed. de Salinari Carlo y Natalino Sapegno, G. Einaudi, Torino, 1976.

CANET, José Luis, “El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental”, en *Historias y ficciones, Actas del coloquio internacional*, Universidad de Valencia, Valencia, 1990.

_____, R. BELTRÁN y J.L. SIRERA (eds.), *Historias y ficciones, Actas del coloquio internacional*, Universidad de Valencia, Valencia, 1990.

CAPDEVILA, José. *Errantes y expulsados*, Grafitén, Córdoba, 1991.

CARRILLO ALONSO, Antonio, *La huella del Romancero y del Refranero en la lírica del Flamenco*, Don Quijote, Granada, 1998.

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1974.

CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972.

CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares I*, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 2003.

_____, *Novelas Ejemplares 3 vols.*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2003.

_____, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001.

- _____, *El ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha II*, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001.
- _____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1969.
- CHEVALIER, Maxime, “Entre folklore y literatura: el cuentecillo tradicional (y la novela corta)”, en Francisco Rico, (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980.
- COLÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Laberinto, Madrid, 2001.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana o española, Madrid, 1611*, Gredos, Madrid, 1961.
- CORREAS, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana (Siglo XVII)*, C.S.I.S.C., Madrid, 1954.
- COVARRUBIAS Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española, 1611*, Turner, Madrid, 1979.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1996.
- Diccionario de la lengua española*, RAE, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.
- DRONKE, Peter, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, México, 1978.
- ENCINA, Juan del, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. de R.O. Jones y Carolyn R. Lee, Castalia, Madrid, 1975.
- FERRERES, Rafael, “La novela morisca”, en Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1968.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poesías completas de Federico García Lorca*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1981.
- _____, *Primer romancero gitano. / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. de Miguel García Posada, Castalia, Madrid, 1988.
- GAYTÁN, Carlos, *Diccionario Mitológico*, Diana, México, 1967.
- GERLI, Michael, *Poesía Cancioneril Castellana*, Akal, Madrid, 1994.
- GICOVATE, Bernardo, *El soneto en la poesía hispánica*, UNAM, México, 1992.

- GONZÁLEZ, Aurelio y María Teresa MIAJA (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- GÜNTERT, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, FCE, México, 1996.
- KRÖMER, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1770*, Gredos, Madrid, 1979.
- _____ y Peter DUNN, “Los esquemas de la novela corta y la obra de Castillo Solórzano”, en Francisco Rico, (ed.), *Historia y crítica de la literatura española III, Siglos de Oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1980.
- LAFUENTE, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Barna, Barcelona, 1955.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, México, 1989.
- LENDO, Rosalba, “Literatura medieval francesa”, en Aurelio González y María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *La novela española en el siglo XVI*, Iberoamericana, Madrid, 2000.
- _____, *Los libros de pastores en la literatura española*, Gredos, Madrid, 1974.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan, *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*, Madrid, 1876.
- MASERA Mariana, “La lírica popular en la Edad Media”, en Aurelio González y María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, UNAM, México, 2005.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- _____, *Romancero hispánico*, 2ª. ed., Espasa- Calpe, Madrid, 1968.
- _____, (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1968.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1999.

- MORREALE, Margherita, “Los ‘bárbaros idiotas’ en Francisco Rico, (ed.) *El Scholástico y en El Crótalon*”, en *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980.
- NASÓN, Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Madrid, 2003.
- NAVARRO, Tomás, *Métrica española*, Syracuse University, Nueva York, 1966.
- _____, *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1959.
- OSTERC, Ludovik, *La verdad sobre las Novelas ejemplares*, Gernika, México, 1985.
- RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1980.
- _____, *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980.
- _____, *Historia y crítica de la literatura española III, Siglos de Oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1980.
- _____, “Temas y problemas del Renacimiento español”, en Francisco Rico, (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980.
- RIVERO MACHINO, Antonio, *Portal Poesía VersOados 2003 – 2007*, http://www.filosofia.tk/versoados/his_esp_barroco.htm
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Castalia, Madrid, 2003.
- SAMONÁ, Carmelo, “Los códigos de la ‘Novela sentimental’”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1980.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1971.
- SANTILLANA, Marqués de, *Obras*, ed. de Augusto Cortina, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- VALBUENA Prat, Ángel, *Historia de la literatura española I*, G. Gili, Barcelona, 1980.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Francisco Rico, Alianza, Madrid, 1968.

- _____, *El peregrino en su patria*, ed., intr. y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- _____, *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1981.
- VILLALÓN, Cristobal de, *El Cróton*, ed. de Augusto Cortina, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- VOSSLER, Karl, “El soneto”, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Losada, Buenos Aires, 1960.
- WEINBERG, B. (ed.), *Trattati di poetica e retorica del '500*, t. II, Bari, Laterza, 1970.
- YNDURIÁN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962.
- _____, Rafael Osuna, Juan Bautista Avalle-Arce y Bruce Wardropper, “Prosas narrativas”, en Francisco Rico, (dir.), *Historia y crítica de la literatura española II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980.
- ZAYAS, María de, *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, ed. de Eduardo Rincón, Alianza Editorial, Madrid, 1968.
- ZIMIC, Stainislav, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1996.