

La lírica cervantina en su contexto narrativo

Autor(en): **Ramírez, Pedro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **27 (1995)**

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-263232>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA LÍRICA CERVANTINA EN SU CONTEXTO NARRATIVO

La obra lírica de Cervantes ha sido generalmente infravalorada, porque se la viene comparando con la obra narrativa, con resultado desde luego poco halagüeño para el poeta. Esta baja opinión viene de lejos, y privaba ya en vida de Cervantes, a juzgar por las palabras del librero que se niega a comprarle sus comedias: "que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada"¹. En segundo lugar, se compara la poesía de Cervantes con la de su gran contemporáneo Lope de Vega, con resultado no menos decepcionante. Con el correr del tiempo esta apreciación ha variado poco, y persisten hoy todavía los juicios poco favorables, como el de Hans Flasche²:

Er hat lyrische Gedichte — "poesías sueltas" verfasst, die uns heute freilich — jedenfalls wenn wir sie etwa mit den Versen eines Lope de Vega vergleichen — nicht mehr zu Begeisterung hinreissen.

Creo que tales comparaciones no son lícitas ni concluyentes, tanto por su vaguedad como porque no tienen en cuenta la evolución de la lírica cervantina. Mayor justicia haríamos al poeta si acatáramos el decreto de Apolo en la *Adjunta al Parnaso*³:

¹ "Prologo al lector" de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615. En: Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Barcelona, Planeta, 1987, p. 12.

² *Geschichte der spanischen Literatur*, Bern, Francke, vol. 2, 1982, p. 347.

³ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, p. 190. En el texto esta obra se citará indicando el capítulo en cifra romana y los versos en cifras arábigas.

que todo buen poeta, aunque no haya compuesto poema heroico, ni sacado al teatro del mundo obras grandes, con cualesquiera, aunque sean pocas, pueda alcanzar renombre de divino.

Ni más ni menos que la aspiración de un Hölderlin, cuando pedía a las Parcas solo un verano y un otoño para la madurez del canto, sabedor de que, conseguida aunque solo fuera una vez la poesía, habría vivido como los dioses. A Cervantes le fue dada esta grandeza de la verdadera poesía: si hiciera falta documentarlo, ahí está el ejemplo que a él mismo le pareció más digno de mención, el soneto al túmulo de Felipe II⁴.

Pero a los dos motivos señalados del escaso entusiasmo por la poesía cervantina, cabe añadir un tercero quizá menos pregonado, a saber, que Cervantes, tras ganar sus primeros laureles respetando las normas estéticas del petrarquismo y del garcilasismo españoles ya algo trasnochados en la segunda mitad del siglo XVI, y tras una larga pausa hasta sus años de madurez, da muestras de un cambio estético radical: junto a bellísimas composiciones "serias" ya alejadas del manierismo, nos da una serie de piezas jocosas en que no toma muy en serio el arte poética, lo que puede haberle granjeado el menosprecio de los sesudos profesionales.

Así, pues, su producción poética queda marcada por una cesura de dos décadas o casi un cuarto de siglo, que separa lo que él llama las "primicias de mi corto ingenio" de la obra madura de los últimos años de vida. El "joven" Cervantes, que publicó *La primera parte de la Galatea*⁵ en 1585 -a sus 38 años-, se muestra aquí inclinado al *manierismo* poético, si por tal entendemos el uso de una *manera* imitada de otros, con *buena mano* para esta imitación, no siempre exenta de artificioso *amaneramiento*. Sin negar que también la creación primeriza de Cervantes sea rica en gratificaciones a la

⁴ "Yo el soneto compuse que así empieza, / por honra principal de mis escritos: / Voto a Dios que me espanta esta grandeza", *Viaje del Parnaso*, IV, 37-39.

⁵ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de J. B. Avalor-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Citaremos por esta edición.

lectura, tampoco podemos pasar por alto que en el género pastoril ha prodigado el poeta los manierismos retóricos y poéticos que habían florecido en el Renacimiento y que fructificaron copiosamente hasta el Barroco.

Entre los recursos más llamativos -para dar algunas muestras ilustrativas- mencionaremos el de la plurimembración, no del todo simétrica a veces, como en el soneto de Elicio en el libro segundo (*Galatea*, pp. 155-156):

¡Ay, que al alto designio que se cría
en mi amoroso firme pensamiento,
contradizen el cielo, el fuego, el viento,
la agua, la tierra y la enemiga mía!

Contrarios son de quien temer devría,
y abandonar la empresa el sano intento;
mas ¿quién podrá estorvar lo que el violento
hado implacable quiere, amor porfía?

El alto cielo, amor, el viento, el fuego,
la agua, la tierra y mi enemiga bella,
cada cual con fuerça, y con mi hado,

mi bien estorve, esparça, abrase, y luego
deshaga mi esperança; que aun sin ella,
imposible es dexar lo comenzado.

La plurimembración y la correlación se suceden de forma algo más rigurosa en las dos series de octavas reales con que comienza el primer libro (Canción de Elicio, *Galatea*, p. 65). Véanse las dos primeras estrofas:

Mientras que al triste lamentable accento
del mal acorde son del canto mío,
en Eco amarga de cansado aliento
responde el monte, el prado, el llano, el río,
demos al sordo y pressuroso viento

las quejas que del pecho ardiente y frío
salen a mi pesar, pidiendo en vano
ayuda al río, al monte, al prado, al llano.

Crece el humor de mis cansados ojos
las aguas deste río, y deste prado
las variadas flores son abrojos
y espinas que en el alma se an entrado;
no escucha el alto monte mis enojos,
y el llano de escucharlos se ha cansado;
y assí, un pequeño alivio al dolor mío
no hallo en monte, en llano, en prado, en río.

En el soneto de Galatea (libro primero de la novela, p. 101), la repetida estructura correlativa es casi perfecta en los cuartetos y se enriquece con el procedimiento de diseminación-recolección en los tercetos, de modo que los conceptos del verso final reflejan simétricamente los del primero:

Afuera el fuego, el lazo, el yelo y flecha
de amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere;
que tal llama mi alma no la quiere,
ni queda de tal ñudo satisfecha.

Consuma, ciña, yele, mate, estrecha
tenga otra voluntad quanto quisiere;
que por dardo, o por nieve, o red no espere
tener la mía en su calor deshecha.

Su fuego enfriará mi casto intento,
el ñudo romperé por fuerça o arte,
la nieve deshará mi ardiente celo,

la flecha embotará mi pensamiento;
y así, no temeré en segura parte
de amor el fuego, el lazo, el dardo, el yelo.

El manierismo de este soneto, que le fue plagiado a Cervantes por Jerónimo de Tejeda, se evidencia también por su semejanza con otro de Domenico Veniero, traducido al español por Francisco Sánchez de las Brozas, que contiene una enumeración de elementos muy similares⁶: el artificio imitado se impone sobre la originalidad.

Como última ilustración de la afición cervantina por el recurso de la diseminación-recolección servirán las dos estrofas finales de la segunda canción de Timbrio (*Galatea*, pp. 354-355):

¡Tú, mar, que escuchas mi llanto;
 tú, cielo, que le ordenaste;
 amor, por quien lloro tanto;
 muerte, que mi bien llevaste;
 acabad ya mi quebranto!
 ¡Tú, mar, mi cuerpo rescibe;
 tú, cielo, acoge mi alma;
 tú, amor, con la fama escribe
 que muerte llevó la palma
 desta vida que no vive!

¡No os descuidéis de ayudarme,
 mar, cielo, amor y la muerte!
 ¡Acabad ya de acabarme,
 que será la mejor suerte
 que yo espero y podréis darme!
 Pues si no me anega el mar,
 y no me recoge el cielo,
 y el amor ha de durar,
 y de no morir recelo,
 no sé en que habré de parar,

donde la serie de elementos diseminados conduce a una recolección, que a su vez es punto de partida de una nueva diseminación.

⁶ Según nota de Avalle-Arce a la citada edición de la *Galatea*, pp. 101-102.

Entre los artificios más o menos amanerados de la novela pastoril cervantina no figuran sólo mecanismos de estructuración estrófica de acuerdo con el gusto petrarquista español del siglo XVI. En la *Galatea* percibimos además el frecuente martilleo conceptual de contraposiciones como las de la canción de Elicio y Evastro, en el libro primero (pp. 75-76):

Yo ardo y no me abraso, vivo y muero,
estoy lejos y cerca de mí mismo;
espero en un solo punto y desespero;
súbome al cielo, bájome al abismo;
quiero lo que aborrezco, blando y fiero;
me pone el amaro parasismo;
y con estos contrarios, passo a passo,
cerca estoy ya del último traspaso.

No falta tampoco el tenso hipérbaton de audacia casi gongorina, que no se arredra ante el riesgo de anfibología, como "es rica de mi mal ilustre paga" (octavas reales de Silerio, libro segundo, p. 186) o "el cielo verdadero me es testigo" (canción de Timbrio en el libro tercero, p. 200). De cuando en cuando se acumulan las aliteraciones, como "de tu fiero alfanje la furia y el filo" (égloga del libro tercero, p. 232). Por el "leixa-pren" de la misma égloga (pp. 238-239) se van repitiendo las últimas palabras de cada estrofa al principio de la estrofa siguiente. Tampoco faltan las rimas internas (*ibid.*, pp. 243-244):

Siento pastor, que tu arrogancia mucha
en esta lucha de pasiones nuestras
dará mil muestras de tu desvarío [...]

artificio que Cervantes ha aprendido en Garcilaso. Aun en los metros más tradicionales, como en los siguientes octosílabos, puede acumular el poeta las antítesis seriadas. Aquí, éstas desembocan en un oxímoron final, enfáticamente encajado en el ritmo trocaico (*ibid.*, p. 247):

Aborrezco lo que quiero,
 y por lo que vivo muero,
 y yo me fabrico y pinto
 un rebuelto laberintho
 de do salir nunca espero.

Busco la muerte en mi daño,
 que ella es vida a mi dolencia;
 con la verdad más me engaño,
 y en ausencia y en presencia
 va creciendo un mal tamaño.
 No ay esperança que acierte
 a remediar mal tan fuerte,
 ni por estar ni alexarme
 es impossible apartarme
 desta triste viva muerte.

Este registro de recursos artificiosos se podría alargar con otros muchos ejemplos de la *Galatea*⁷. El más vistoso alarde de maestría se halla en la sextina, necesariamente rebuscada, pero perfecta, del libro primero (primera canción de Artidoro, pp. 118-119). A mayor abundamiento, para los aficionados al juego y a la conversación cortesana, se ofrece incluso toda una serie de adivinanzas poéticas, a modo de pasatiempo ingenioso para los pastores ya fatigados por tantas lamentaciones amorosas como han sonado en los cinco primeros libros (libro sexto, pp. 474-481).

⁷ En cuanto a la rima, además de las mencionadas rimas internas, la *Galatea* presenta abundantes juegos de rimas idénticas, aunque equívocas, como en la égloga del libro tercero (p. 237): "¿Qué puede más su limitada suerte, / que deshacer el ñudo y recia liga / que a cuerpo y alma estrechamente liga?". O en la canción de Damón, en el libro sexto (pp. 467-468): "Del amor y de fortuna / me queixo, mas no me vengo, / pues por ellas a tal vengo." También en el soneto de Galatea, en el mismo libro sexto (p. 470): "Tanto quanto el amor combida y llama / [...] Y el pecho opuesto a su amorosa llama." Pero de vez en cuando se sirve el poeta de rimas idénticas que difícilmente pueden reclamar para sí el primor de la multivocidad, como en los dos cuartetos del soneto de Silerio (libro quinto, p. 344), donde aparece cuatro veces la palabra "tiempo".

Admitido que el cultivo intensivo de tales habilidades puede incurrir en el amaneramiento, de modo que la artificiosidad fácilmente degeneraría en afectación y falta de naturalidad. Este reparo, con todo, queda relativizado por el hecho de que los pasajes líricos de la *Galatea* son siempre textos destinados al canto (o al menos así nos los ofrece Cervantes), con acompañamiento de los típicos instrumentos de cuerda o de viento que el género requiere. Quién sabe si la prevención del lector frente a los manierismos cervantinos no debería deponerse ante la musicalidad (real o ficticia) del canto, que enmudece en el texto meramente leído, de suerte que no percibimos más que el esqueleto de una obra artística total. Ciertamente es que la novela pastoril adolece de un particular convencionalismo que parece comprometer la autenticidad de la poesía: el hilo argumental de la novela no es más que un pretexto para mezclar "razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores", y los interlocutores no son personajes reales, sino "disfrazados pastores"⁸, cuyo canto suena siempre en un contexto preestablecido. En la espesura del bosque los suspiros de un pastor o una pastora atraen la atención de algunos oyentes, casualmente también pastores y poetas-músicos, que sin ser descubiertos pueden escuchar cómo aquel o aquella templa su instrumento, acaso el rabel o el laúd o el arpa, a cuyo son cantará con admirable voz sus lamentaciones amorosas. Cuando el instrumento acompañante es de viento, por razones obvias el cantor necesita un compañero que lo toque. En las contadas ocasiones en que falta el acompañamiento instrumental, el trasfondo lo ofrece la natural música del agua que mansamente corre o la sabrosa armonía de las aves que comienzan a saludar al venidero día con su dulce y concertado canto, o por lo menos la música del blando céfiro que mansamente sopla. Terminado el canto, los oyentes expresarán su admiración por lo escuchado y se presentarán al sorprendido cantor para ofrecerle su ayuda o al menos su compasión. Así enmarcadas, las poesías de la *Galatea* no podrán atraernos por la autenticidad existencial, sino que

⁸ *Galatea*, pp. 59 y 60.

nos aparecerán como ejercicios poéticos que, más que por su tema único, complacen por lo bien acabado de sus variaciones, por su factura, por la destreza del poeta, su buena *mano* o *manera*. Cierto. Pero el convencionalismo que enmarca el canto de los pastores no es un fenómeno esporádico en la literatura narrativa que se enriquece con pasajes líricos. En el seno de la novela y no solo de la novela pastoril, cualquier poesía intercalada queda enmarcada por el narrador en un contexto definido: las circunstancias del canto o de la recitación, la voz del cantor, el auditorio y sus expectativas, la reacción positiva o negativa de los oyentes. A este "marco estético" de la poesía dentro del relato deberemos atender ahora en una ojeada a la producción cervantina posterior a la *Galatea*.

Es evidente que un cuarto de siglo después de su novela pastoril el poeta se ha desentendido de los manierismos. Ha cambiado su actitud vital y ha cambiado su visión del mundo y, con ellas, su concepción de la poesía. Las etapas intermedias de esta evolución probablemente paulatina (no hay datos que induzcan a suponer una mutación súbita) apenas se pueden reconstruir, tan escaso es el número de "poesías sueltas" fechables con alguna precisión entre 1585 y 1614. Por otra parte, Cervantes nunca se distanció explícitamente de su primera novela, sino que mantuvo siempre el propósito de darle fin con una segunda parte que todavía anunciaba poco antes de morir. Algunos episodios del Quijote⁹, sobre todo el de la hermosa Marcela, demuestran además el apego del poeta y del narrador por el género pastoril. En ocasiones, los pastores renuevan su canto de tono limpiamente garcilasiano, como en la canción desesperada de Grisóstomo (*Quijote*, I, 14), aunque la utilización de recursos artificiosos es relativamente sobria (rimas internas limitadas al último verso de cada estancia). En otras ocasiones el canto del pastor, sin embargo, suena con graciosa simplicidad en el metro tradicional del

⁹ En lo sucesivo se citará en el texto, sin indicación de página, por la edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* preparada por Luis Andrés Murillo, 2 vols., Madrid, Castalia, 1978. La cifra romana remite a la primera o segunda parte, la cifra arábica indica el capítulo correspondiente.

romance, como en *Quijote*, I, 11. O se reduce a la sencilla copla escrita en un epitafio, como el de Ambrosio a su amigo Grisóstomo (*Quijote*, I, 14), con el único ornato retórico de una trivial oposición equívoca:

que fue pastor de ganado
perdido por desamor.

Con todo, en las aventuras de Don Quijote en Sierra Morena, que por su ambiente se prestaban a lo pastoril y por ende implicaban una invitación manierista, el autor se limita a repetir un soneto (*Quijote*, I, 23) limpio de rebuscamientos, que ya había utilizado en la comedia *La casa de los celos*. Y en el mismo episodio nos introduce otro soneto, sobrio en artificio, cantado por el infortunado Cardenio sin acompañamiento de instrumento alguno (*Quijote*, I, 27). Estas composiciones, al igual que el hermoso soneto "Cuando Preciosa el panderete toca", de la novela ejemplar *La Gitanilla*¹⁰, constituyen magníficos ejemplos de poesía "seria" de la madurez cervantina¹¹.

Pero el viejo Cervantes, más propenso a la picaresca que a la novela pastoril, y más al entremés que a la tragedia, ya no puede contentarse con un mundo convencional que no es el suyo. Lo que se le impone ahora es una realidad implacable, que él quiere entender y explicar, y que acabará por aceptar con resignación, estoicismo y mucho sentido del humor. Hasta tal punto llega el alejamiento de la ficción bucólica, que, por más que se lo propusiera, Cervantes es incapaz de dar fin a su novela pastoril. Porque ya sus pastores, como

¹⁰ En: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, intr. de Alberto Blecua, ed. de Frances Luttikhuisen, Barcelona, Planeta, 1994. Citaremos por esta edición, indicando la paginación en el texto.

¹¹ A ellos cabe sumar, en justicia, el soneto, tan sencillo como bien logrado, "Mar sesgo, viento largo, estrella clara", de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro I, cap. 9. Hemos usado la edición preparada por J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1987.

dirá Berganza en un conocido pasaje de la novela ejemplar del *Coloquio de los perros*, no cantan¹²

canciones acordadas y bien compuestas, sino un "Cata el lobo dó va, Juanica" y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían.

A decir verdad, no solo los pastores de Cervantes han mudado la voz. La ha cambiado ante todo el mismo poeta, quien en su *Viaje del Parnaso* (cap. I, vv. 102-104) se nos autorretrata:

que yo soy un poeta desta hechura:
cisne en las canas, y en la voz un ronco
y negro cuervo [...]

El Olimpo de la poesía bucólica se está desmitificando y esperpentizando para este viajero del Parnaso que ve a Mercurio como "dios parlero" (*Viaje*, I, 199) y a Apolo poco menos que en mangas de camisa (*ibid.*, III, 329-332):

bajó el lucido Apolo a la marina,
a pie, porque en su carro no se atreve.
Quitó los rayos de la faz divina,
mostróse en calzas y en jubón vistoso [...]

con todo el esplendor solar reducido a la rubicundez alemana (*ibid.*, VI, 247-249):

Y luego se asomó su señoría,
con una cara de tudesco roja,
por los balcones de la aurora fría.

¹² *Novelas ejemplares*, pp. 608-609.

El encuentro entre Neptuno y Venus (*ibid.*, V, 115-123) muestra a las claras una mirada burlesca que da al traste con el decoro:

Los dioses que se ven, se respetaron,
y haciendo sus zalemas a lo moro,
de verse juntos en extremo holgaron.
Guardáronse real grave decoro,
y procuró Ciprina en aquel punto
mostrar de su belleza el gran tesoro.
Ensanchó el verdugado, y diole el punto
con ciertos puntapiés, que fueron coces
para el dios que las vio y quedó difunto.

La ruptura con el convencionalismo mitológico del mundo pastoril, la mutación del canto del cisne al graznido del cuervo, la resignación irónica o el humorismo desengañado obligan al poeta a dar un nuevo marco narrativo a sus producciones líricas. Sean estas de contenido festivo o no, de factura impecable o de juguetones cabos rotos, surgen casi siempre en un contexto que las degrada, impone sordina a su musicalidad o al menos les impide levantar el vuelo a alturas olímpicas. El parlamento del poeta al dios Mercurio, por ejemplo, queda condenado de antemano a una ridícula pobreza armónica por el estornudo intempestivo que le precede (*Viaje*, II, 1-6):

Colgado estaba de mi antigua boca
el dios hablante, pero entonces mudo
(que al que escucha, el guardar silencio toca),
cuando di de improviso un estornudo,
y haciendo cruces por el mal agüero,
del gran Mercurio al mandamiento acudo.

Algo de esta nueva tendencia cervantina a presentar en tono menor la dignidad poética de los pasajes líricos intercalados en los relatos, puede observarse ya en la primera parte del *Quijote*, si bien aquí es más bien el contenido de las composiciones poéticas el que desdice del marco idílico en que surgen. Así, en la Sierra Morena, el marco

pastoril predispone a la poesía amorosa a don Quijote, quien en efecto deja grabados en la corteza de los árboles o escritos en la menuda arena sus versos a Dulcinea (I, 26). Pero el caballero poeta, que en la segunda parte no dejará de mostrar su buena disposición para la lírica, despilfarra aquí su ingenio en unas deplorables coplas que no escatiman las rimas cacofónicas: *alborote*, *escote*, *estricote*, *pipote*, *azote*, *cogote*, todas ellas en consonancia con el nombre de don *Quijote*. El efecto ridículo queda subrayado por el aditamento de un pie quebrado sin rima ("del Toboso") que queda fuera del esquema de la quintilla doble:

Árboles, yerbas y plantas
 que en aqueste sitio estáis,
 tan altos, verdes y tantas,
 si de mi mal no os holgáis,
 escuchad mis quejas santas.
 Mi dolor no os alborote,
 aunque más terrible sea;
 pues, por pagaros escote,
 aquí lloró don Quijote
 ausencias de Dulcinea
 del Toboso. [...]

En la segunda parte del *Quijote* las piezas poéticas se intercalarán con mucha parsimonia. Algunas de ellas no son desdeñables en absoluto, y testifican la estética de la sencillez y del tono directo propia del último Cervantes. Pero ya las poesías de esta segunda parte no se cantan con hermosa y concertada voz. Precedidas de prosaicos prolegómenos, su canto se confía a voces más o menos mediocres. A la vez que templan el laúd o la vihuela, los personajes escupen y se desembarazan el pecho para cantar, como el Caballero del Bosque, "con voz no muy mala ni muy buena" (II, 12). Otros cantarán, como el Merlín de II, 35, "con voz algo dormida y con lengua no muy despierta". Y si Altisidora (II, 44) se sirve de un suave acompañamiento de arpa, el romance cantado por ella es una sarta de prosaísmos y despropósitos. Este tono paródico reaparece y se acentúa en el

segundo romance de Altisidora (II, 57). En cambio, la composición con que responde don Quijote a los requerimientos amorosos de la joven, sin ser de gran elevación lírica, es correcta y digna. Lo ridículo es aquí el comentario que la precede y, en cierto modo, desautoriza el contenido, puesto que don Quijote cantará su romance como sigue, en II, 46:

habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinádola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla, aunque entonada [...].

En otra ocasión, si el acompañamiento musical y la voz de quien canta son un prodigio de suavidad y claridad, el efecto estético queda desbaratado por las desairadas rimas de las octavas reales, de nuevo exigidas por el nombre de don *Quijote: picote, anascote* (II, 69).

En las *Novelas ejemplares* Cervantes tampoco ha recurrido con frecuencia a la poesía intercalada. Así, carecen de ella *El amante liberal*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia* y *El casamiento engañoso*, y prácticamente también *El coloquio de los perros*, ya que los cinco endecasílabos blancos que proponen una enigmática profecía¹³ carecen de intención lírica. A medio camino entre la estética musical de la *Galatea* y la tendencia a presentar la poesía en un marco irónico, descarnado o incluso esperpéntico, como sucede en las obras tardías de Cervantes, la novela ejemplar de *La gitanilla* destaca por la agradable combinación de un marco narrativo acorde con la musicalidad de la poesía, y unos pasajes líricos de gran belleza, pero también muy moderados en el artificio y en la retórica. Para cantar un romancillo a Santa Ana, la protagonista Preciosa toma unas sonajas, al son de las cuales va "dando en redondo largas y ligerísimas vueltas" (p. 25), es decir, que acompaña el canto con el baile, con gracia tal que "fue para admirar a cuantos la escuchaban" (p. 27). No es menor el entusiasmo de sus espectadores cuando

¹³ Se trata de un vaticinio que se repite en pp. 647 y 658 de la edición citada.

Preciosa vuelve a repicar sus sonajas para cantar otro romance "en tono correntío y loquesco" (p. 29), o sea, de ritmo sin duda muy vivaz. Los elogios se atemperan cuando no es Preciosa quien canta o recita, y así las redondillas que el paje ha compuesto, leídas por un caballero, no cosechan aplausos, sino que suscitan una simple apostilla burlesca de la gitanilla (p. 38). Mejor fortuna tuvo, y con pleno merecimiento, el soneto del paje, ya mencionado, "Cuando Preciosa el panderete toca", que se hace acreedor al elogio (p. 62):

¡Por Dios -dijo el que leyó el soneto-, que tiene donaire el poeta que le escribió!

Es excelente también la aceptación que encuentra el romance recitado por Preciosa para echar la buenaventura (pp. 43-44), o el ensalmo para el mal de corazón y los vaguidos de cabeza, con toda su candorosa ingenuidad entreverada de superstición popular (pp. 63-64). Asociados a los gitanos el paje y el caballero, con sus nombres mudados en Andrés y Clemente, por un momento nos trasladan al idílico ambiente de la novela pastoril, en su canto nocturno de estrofas de hepta y endecasílabos, con leixa-pren de todo el verso final de cada estrofa, realmente muy logradas y sin excesivo rebuscamiento (p. 91):

Una noche, por entretenerse, sentados los dos, Andrés al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina, cada uno con una guitarra, convidados del silencio de la noche, comenzando Andrés y respondiendo Clemente, cantaron estos versos [...].

El diálogo poético, para que el paralelismo con los episodios análogos de la *Galatea* sea más perfecto, es escuchado en secreto por la misma gitanilla, que se suma inesperadamente al canto de los dos jóvenes (p. 93):

Señales iban dando de no acabar tan presto el libre y el cautivo, si no sonara a sus espaldas la voz de Preciosa, que las suyas había escuchado. Suspendióles el oírlo, y sin moverse, prestándole

maravillosa atención, la escucharon. Ella -o no sé si de improviso, o si en algún tiempo los versos que cantaba le compusieron-, con extremada gracia, como si para responderles fueran escritos, cantó los siguientes.

Siguen aquí las redondillas del canto de Preciosa, a cuyo término se levantan a recibirla Andrés y Clemente, de suerte que entre los tres prosigue el diálogo con discretas razones. Pero la semejanza con las situaciones análogas de la novela pastoril es ahora menos completa de lo que el comienzo de la escena prometía. Claramente perceptible es la actitud irónica del narrador al referirse a los dos fingidos gitanos como "el libre y el cautivo", es decir, el amigo y el enamorado. La verosimilitud de la escena, que a un autor pastoril no le hubiera planteado problema alguno, puesto que el diálogo discurría por el cauce del más puro convencionalismo, al novelista ejemplar le suscita algún escrúpulo, que resuelve por la vía más directa, la de su intromisión en el relato: "o no sé si de improviso, o si en algún tiempo los versos que cantaba le compusieron". Pero esta misma intromisión tiene la virtud de romper en la lectura la ilusión novelesca, llamando la atención del lector sobre lo problemático de la convencional situación. En definitiva, la irrupción cervantina en el relato servirá para destacar la diferencia entre una novela ejemplar y una novela pastoril.

El marco narrativo de la poesía intercalada es ya mucho menos amable, por no decir mucho más despiadado, en la novela *Rinconete y Cortadillo*, en la escena en que cantan seguidillas la Gananciosa, la Escalanta y la Cariharta, en compañía del gran Monipodio, autoridad máxima en la cofradía del hampa sevillana. No cantan aquí ya pastores ni pastoras, sino un rufián y encubridor y las mozas de la casa llana. Por consiguiente, el marco narrativo deberá ajustarse a estos personajes. En efecto, las seguidillas (en su forma arcaica de cuatro hexasílabos, solo rimados el segundo y el cuarto) sonarán en el sórdido ambiente del cuartel general de los ladrones y rateros, alcahuetes y prostitutas de Sevilla. El acompañamiento musical no puede ser más prosaico, reducido a puro ruido más o menos rítmico, carente de toda melodía (p. 220):

La Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y rascándola, hizo un son que aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato, e hizo dos tejoletas que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaban el contrapunto al chapín y a la escoba.

Preparado así el acompañamiento instrumental, comienzan los preparativos para el canto (p. 221):

parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar.

Su compañera la Escalanta iniciará la tanda de seguidillas con su "voz sutil y quebradiza", calificativos que en este contexto no pueden tomarse a buena parte. Poco importa si las seguidillas aquí cantadas son creación cervantina o caudal mostrenco de la época. Lo que sí merece señalarse es el abrupto final del concierto, con la aparición en escena del alcalde de la justicia con sus dos corchetes. Con poco caritativo regocijo se entretiene el narrador en acallar la cacofónica orquesta, en una enumeración simétrica de la que había encabezado la escena (p. 222):

Oyéronlo los de dentro y alborotáronse todos de manera que la Cariharta y la Escalanta se calzaron sus chapines al revés. Dejó la escoba la Gananciosa, Monipodio sus tejoletas, y quedó en turbado silencio toda la música.

Acaso sea esta la inversión paródica mas aguda del convencionalismo pastoril. Por tratarse de una antítesis, quedaba así sentada la base de una nueva convención anticonvencional, de muy plausible aplicación en todo género de parodia. No es el momento de averiguarlo. Baste constatar que Cervantes recurrió a caricaturas semejantes, aunque de virulencia más solapada, en otra novela ejemplar, *El celoso extremeño*. En esta es una cancioncilla popular, "Madre, la mi madre, guardas me ponéis", la que sirve de punto de partida para una escena en que el texto poético, de cierta elevación lírica, viene a ser

degradado por el contexto en que se produce. Las coplas populares, glosadas por Cervantes, son cantadas aquí por una dueña desleal, que favorece los amoríos de la joven esposa con un galán de pocas prendas, como no fueran musicales, traicionando al viejo marido al que han administrado un narcótico. Ni el canto de la dueña ni el baile de las mozas del servicio están a la altura del virtuosismo del guitarrista (p. 393):

levantáronse todas y se comenzaron a hacer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas, y cantólas con más gusto que buena voz.

En la novela de *La ilustre fregona* la recepción de los pasajes líricos no deja de presentar altibajos. Excepcionalmente se oye cantar un soneto ("Raro, humilde sujeto que levantas", pp. 423-424) al son del arpa y de una vihuela, por una maravillosa voz. Pero, en consonancia con la degradación del marco narrativo propia de estos relatos tardíos, el admirable canto no encuentra acogida alguna en la destinataria, que está (*ibid.*)

durmiendo a sueño suelto detrás de la cama de su ama, donde dicen que duerme, sin acordársele de músicas ni canciones.

En la misma novela se describe otra escena de canto y baile, con mozos de mulas y fregonas por protagonistas. El narrador nos elogia el texto y la voz del cantante, pero los prolegómenos al cantar están perfectamente calculados para rebajar los entusiasmos (p. 439):

Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría.

Y si el preámbulo ya bastaba para mitigar la "captatio benevolentiae", el desenlace nos sume en el desconcierto, vista la inesperada reacción del auditorio, cuya violencia solo puede reprimirse por la aparición de los ministros de la justicia (p. 443):

Uno de los muchos embozados que el baile miraban, dijo, sin quitarse el embozo: "Calla, borracho; calla, cuero; calla, odrina; poeta de viejo; músico falso".

Es semejante la sorprendente reacción, narrada en la misma novela, a otro concierto nocturno. Se oye la voz de un hombre que canta con tan maravillosa y suave armonía que deja suspenso a todo el vecindario. El texto cantado es un bello romance de tema amoroso. Pero la recepción no es menos desastrosa que la suscitada por el soneto anterior (p. 446):

El acabar estos últimos versos y el llegar volando dos medios ladrillos, fue todo uno, que si como dieron junto a los pies del músico, le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía.

Nuestro breve repaso al contexto narrativo de los pasajes líricos cervantinos no ha sido exhaustivo. El análisis debería profundizarse y ampliarse atendiendo también a las numerosas piezas burlescas que enmarcan la primera parte del *Quijote*, aunque no queden ellas mismas enmarcadas por el relato. Porque en realidad todas las composiciones poéticas que prologan o epilogan la primera parte del *Quijote* quedan de algún modo envueltas a su vez por el relato en el momento en que aparece la segunda parte. Cabría entonces, entre otras cosas, estudiar la función de aquellos juguetones versos de cabo roto que conviven en buena vecindad con algunas piezas magistrales, como el soneto dialogado entre Babieca y Rocinante. Entre otras omisiones, debemos lamentar también la de los tres perfectos ovillejos de I, 28, que el mismo Cervantes no consiguió igualar en su tentativa de *La ilustre fregona*, y que el mismísimo Lope de Vega se atrevió a plagiar en la comedia que escribió con el mismo título que la novela ejemplar cervantina¹⁴.

¹⁴ Véase la nota de Diego Clemencín a su edición del *Quijote*, 6 vols., Madrid, Aguado, 1833-1839, en el tomo III de la reed. de 1894, pp. 7-9.

Pero quizá lo aquí apuntado sirva ya de nuevo toque de atención a la hora de aquilatar la producción lírica que Cervantes incorporó a sus relatos. Estas poesías no pueden desalojarse de su contexto como si fueran "poesías sueltas". Forman con el texto narrativo una inseparable unidad de sentido. La supresión del marco estético significa entonces ni más ni menos que una mutilación del poema.

Pedro Ramírez
Universidad de Friburgo