RESUMEN

El Quijote contiene los versos laudatorios y los poemas intercalados más originales y con más niveles de interpretación de todas las novelas estudiadas. Sólo los poemas laudatorios del Buscón se acercan al tono burlesco e irónico de Cervantes; los de las Novelas amorosas y de la Diana se distinguen por su convencionalismo. En nuestro análisis de una selección de los poemas intercalados de estas obras, hemos concentrado en la forma y el contenido, tratando de relacionar la expresión poética con el elemento narrativo. Hemos sacado conclusiones sobre el "estructuralismo" o el "circunstancialismo" de los poemas. Pero cada obra tiene su originalidad; en la Diana el contenido poético expresa mejor el lirismo y los estados afectivos de los pastores; en las Novelas es la mezcla de prosa y verso para comentar la situación emotiva de los caracteres del marco boccacciano. Sólo en el Quijote tenemos un verdadero "estructuralismo" que da lugar a una visión irónica, y multifacética de la obra.

Yolande Barath

EL PAPEL DE LOS VERSOS EN LAS NOVELAS DEL SIGLO DE ORO

M.A.

Spanish Department

McGill University

July 1969

Yolande Barath

EL PAPEL DE LOS VERSOS EN LAS NOVELAS DEL SIGLO DE ORO

Yolande Barath

EL PAPEL DE LOS VERSOS EN LAS NOVELAS DEL SIGLO DE ORO

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies
and Research in Partial Fulfilment of Requirements for the
degree of Master of Arts.

Spanish Department

McGill University

July 1969.

SUMARIO

CAPÍTULO I.	
Introducción.	1
CAPÍTULO II.	
Los versos laudatorios.	9
CAPÍTULO III.	
Análisis de los poemas intercalados de la <u>Diana</u>	26
CAPÍTULO IV.	
Análisis de los versos intercalados del <u>Quijote</u>	48
CAPÍTULO V.	
Los versos intercalados de las <u>Novelas amorosas y ejemplares</u>	78
CONCLUSIÓN	91
BIBLIOGRAFÍA.	95

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Un lector moderno acostumbrado a leer novelas contemporáneas será sorprendido y con razón, de la concepción de este género literario en el Siglo de Oro. Se da cuenta en efecto que desde el punto de vista estructural por ejemplo, una obra de la época de Felipe II es bastante diferente de una de nuestro siglo, y puede parecer sin unidad: digresiones de todas clases se encuentran a menudo en novelas de los siglos XVI y XVII, digresiones que pueden parecer inútiles para la comprensión de la historia.

Estas digresiones consisten en historias dentro del hilo narrativo del episodio principal, que no parecen tener relación con éste, y que son contadas por un personaje secundario a veces. Tenemos como ejemplo la historia del Capitán cautivo en el Quijote, contada por unos personajes encontrados por Don Quijote casualmente en una venta. Tenemos también el caso de la historia del Curioso impertinente, en la misma obra, introducida por Cervantes mismo.

El otro elemento, que nos interesa más aquí, es el medio de expresión de una novela del Siglo de Oro: se nota que verso y prosa se combinan sin ninguna dificultad en muchas obras en un género literario hoy día, practicado casi exclusivamente en prosa. Esta mezcla prosa-verso introduce en ciertas novelas la presencia de la tradición popular, de la poesía épico-lírica, de los romances, cosas ligadas a la vida cotidiana de la España de entonces. Estos

elementos son muy evidentes en el Quijote: los romances y cuentos heroicos y caballerescos, que zumbaban en el cerebro de Don Quijote y que le inspiraron sus varias aventuras, fueron, en el fondo, los mismos que todos llevaban consigo, y que fueron llevados hasta el nuevo mundo por conquistadores y marineros.

En otras novelas, la presencia de la poesía permite ejercitar el ingenio poético del autor dándole una ocasión para lucir en sonetos, canciones, en fin en formas más rebuscadas de poesía. Tenemos como ejemplo a las Novelas amorosas y ejemplares de Doña María de Zayas y Sotomayor.

Para los españoles del Siglo de Oro, nada es más natural que encontrar en una novela trozos poéticos de todas clases: esta combinación poemas-prosa responde a las teorías estéticas en boga entonces. Los preceptistas italianos que tuvieron tanta influencia en España, establecieron unas formas novelísticas como la boccacciana de que vemos un ejemplo en las Novelas amorosas y ejemplares. En esta forma, como en las demás, hay varios elementos: hay primero un marco donde se nos presenta a unos personajes que nos cuentan cada uno su novela, y cada novela tiene su autonomía propia. El rasgo especial de todas estas novelas es la inclusión de versos expresando sentimientos de los personajes. El marco también tiene su trama, que llega a un desenlace cuando todas las historias intercaladas llegan a su conclusión, y tienen sus poemas.

La diversidad es lo que caracteriza la novela boccacciana, pero los diversos elementos son reunidos para dar un conjunto bastante

unido a pesar de las apariencias. Esta teoría de "unidad en la diversidad" era bastante difícil de seguir en la práctica, pero era la tradición de la época, y el criterio con el que se juzgaban los poemas intercalados,

Lope de Vega sintetizó esta tradición en unos versos del Arte nuevo:¹

Lo trágico y lo cómico mezclados . . .
. . . Buen ejemplo nos da naturaleza
que por tal variedad tiene belleza.

También Riley en Cervantes' Theory of the Novel,² nos subraya que para Cervantes y para los demás escritores del Siglo de Oro, lo ideal en la novela es obtener una "tela de varios y hermosos lizos"³ que deben de ser hermosos por sí solos y en conjunto: el criterio de Lope como el de Cervantes y de los demás es más bien artístico, y se resume en "deleitar aprovechando", criterio que Cervantes mismo admitió no haber seguido en la Primera Parte del Quijote, no sólo en cuanto a las historias intercaladas, sino también en cuanto a unos poemas que incluyó.

Pero es de notar que la mayoría de los poemas incluidos en el Quijote son "estructurales", en el sentido que son más que meras decoraciones, casi siempre tienen una función determinada, y hacen

¹Lope de Vega, "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", apéndice II pág. 188, versos 174, 179-180 en Peribáñez, Hachette, Paris, 1943.

²E.C. Riley, Cervantes' Theory of the Novel, Oxford, 1962.

³El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, edición de Rodríguez Marín, Madrid, 1947, Cap. XLVII, Tomo 1, pág. 351.

progresar el desarrollo de la historia, contrariamente a los que se encuentran en la Diana de Montemayor, o en las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas, que son más bien "circunstanciales". En efecto, en estas dos últimas novelas los poemas sirven sobre todo para adornar la prosa, y para contribuir a amplificar, realzar, y dar grandeza a la obra.

El adorno importa a Cervantes también: lo utiliza en el capítulo 73 de la Segunda Parte por ejemplo cuando dice en el título: "De los agüeros que tuvo Don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia."

Pero por regla general, Cervantes siempre utiliza el adorno con cuidado, porque demasiada ornamentación quita la verosimilitud, rasgo fundamental para el autor del Quijote. A este propósito dice Riley: "La verdad universal, que es propia de la novela lo mismo que lo es de la poesía, no debe quedar oscurecida por los pormenores."³ Entonces las digresiones son consideradas como menos verdaderas que la acción principal, y los pormenores también quitan probabilidad y verdad. La posición equilibrada de Cervantes contrasta con los abusos de ciertos escritores, como los varios autores de libros de caballerías. En resumen sobre la actitud de Cervantes, siempre interesante, nos dice Riley:

³E.C. Riley, Teoría de la novela en Cervantes, Madrid 1966, cap.IV "La forma de la obra", pág. 209.

"It is not easy to sum up his diverse, veiled, and shifting views on the unity of the novel, but it may be said that he sees it generally as the novelist's duty to mould the variety of experience into a coherent artistic form that satisfies the intelligence without sacrificing the pleasure that variety produces."⁴ Y casi todos los novelistas del Siglo de Oro adoptan el sistema de variedad en la unidad y añaden versos que sin duda gustaron mucho a los lectores. Sin duda, la mezcla poesía-prosa forma un conjunto armónico que refleja al mismo tiempo la evolución técnica de los poemas paralelamente con la de la prosa.

Durante el Renacimiento, nuevas formas poéticas llegaron a España, y se incluyeron en las novelas: epístolas, églogas, silvas, elegías, odas, sonetos, madrigales; los versos de arte mayor fueron de nuevo descubiertos. La introducción definitiva de estas nuevas formas ya tuvo lugar en el primer decenio del reinado del emperador Carlos V, en 1525, cuando llegó a España Andrea Navagiero, embajador veneciano, quien encontró a Boscán y le indujo a ensayar la métrica y los temas italianos (sobre todo relacionados con el amor).

Pero los grandes poetas y estilistas de la época, como Góngora, Herrera, Lope de Vega, además de adoptar con entusiasmo los versos nuevos, no dejan de cultivar las formas antiguas españolas, como los romances, las seguidillas, buscando su verdadero origen.

⁴Ibidem, pág. 129-130.

Boscán mismo, a pesar de su entusiasmo por los versos nuevos, consagró el primero de sus tres libros a poemas a la manera tradicional. Citemos también este pasaje de Lope, que muestra su preocupación y su interés por los versos de todas clases. Se trata de la dedicatoria de Virtud, pobreza y mujer a Gian Battista Marino, escritor napolitano, en la Parte XX de sus comedias (1625):

Los versos cortos son castellanos antiguos, no usados en Italia, aunque he visto algunos en el Serafino [dell'Aguila]; no despreciados de la lengua latina, como se ve en sus himnos, hasta guardar el rigor de los consonantes: dulce y dificultosa composición, que la falta del natural, que ha de ser el primero fundamento deste edificio, destierra con arrogancia, introduciendo en España la bárbara aspereza que llaman culta, por quien la defensa de la lengua (cuya gramática no sufre estas novedades) me debe tantas injurias.⁵

Es de notar la reacción de Lope, como Cervantes contra los excesos del culteranismo. En la obra teatral de Lope, y en su Dorotea, donde prosa y poesía son otra vez mezclados, tanto los antiguos versos, como los nuevos tienen su lugar, y sus opiniones acerca de la función de los versos se expresa en su Arte nuevo:

⁵Comedias escogidas de Lope de Vega, tomo IV, BAE, tomo LII p. 212.

Acomode los versos con prudencia
A los sujetos de que va tratando
Las décimas son buenas para quejas
El soneto está bien en los que aguardan
las relaciones piden romances
Aunque en octavas, lucen por extremo,
Los tercetos para cosas graves,
Y para las de amor las redondillas⁷

Lope, como otros escritores, tales como Montemayor y Cervantes, por ejemplo, se forma una idea sobre el uso de cada clase de versos. Hemos visto el empleo de Lope claramente expuesto en el Arte Nuevo.

Los autores tienen también su concepción de la función de los poemas dentro de la prosa: primero puede ser una función fundamental a la estructura de la novela, y en este caso hay un lazo estrecho entre poesía y prosa, no sólo un lazo externo, armónico, sino también un lazo más profundo, que toca a la estructura y a la esencia de la novela. También puede ser una función decorativa, y entonces los lazos entre prosa y poema son únicamente externos, y por eso se condenaron muchos poemas incluidos en prosa: parecieron más bien una carga que algo útil a la obra.

Consideraremos aparte, en un primer capítulo, la función de los versos preliminares, de las obras siguientes: El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, El buscón, Los siete libros de la Diana, las Novelas amorosas y ejemplares.

En los capítulos subsecuentes se tratará sobre todo de las

⁷Arte Nuevo, pág. 192, versos 305-312.

obras de Montemayor, Cervantes y María de Zayas, y trataremos de mostrar los diferentes niveles que se encuentran en los poemas dentro de cada una de estas novelas. Trataremos de distinguir sobre todo el nivel "circunstancial" del nivel "estructural", es decir que evaluaremos hasta qué punto un poema incluido en la prosa puede ayudar a la comprensión de la estructura de una novela del Siglo XVII.

CAPÍTULO II

LOS VERSOS LAUDATORIOS

En esta sección del trabajo vamos a examinar la función y uso de versos preliminares en algunas novelas del Siglo de Oro. En efecto, muchas novelas tienen versos que sirven de introducción y demuestran una costumbre de los siglos XVI y XVII de tener, además de un prólogo en prosa, una serie de poesías-prólogo, prólogo en el sentido de que sirven los poemas para alabar a la obra en general, a unos personajes sobresalientes de la obra y al autor. Son escritas generalmente por amistades del autor, por personas con cierta influencia en el medio ambiente artístico de la época, que introducen a un autor desconocido o que siguen alabando a un autor ya popular de antemano.

¹Hay que mencionar aquí el interesante trabajo de Porqueras Mayo titulado El prólogo como género literario, Madrid, 1957. El autor clasifica los versos laudatorios como un "preliminar", dice que "el prólogo es uno de ellos, el más importante" (cap. IV, pág. 104) y que después vienen los demás "apéndices" como la dedicatoria y los versos preliminares. Desgraciadamente no desarrolla el asunto de los versos preliminares.

También Agustín de Amezúa nos subraya la importancia de los versos laudatorios en "Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro" en Opúsculos histórico-literarios (3 vol) Madrid, Vol. I, 1951, pág. 356: "Mas, entretanto que el libro se compone en la imprenta, aprovecha su tiempo el autor en dar cabo también a otros dos adornos o aditamentos de él, que también habían de figurar, asimismo, en sus preliminares, y no de leve importancia: el prólogo al lector y las composiciones laudatorias. Un libro de nota no puede ciertamente pasarse ninguno de ellos."

Dejando aparte por el momento esta función convencional, vale la pena examinar el uso especial de versos preliminares en el caso del Quijote. Cervantes nos muestra claramente en su prólogo a la Primera Parte de su libro que no quiere conmovier al lector con sus lágrimas, que no quiere alabarse a sí mismo ni a los demás, sino que quiere presentarnos su obra "monda y desnuda, sin el ornato de prólogo ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse."² Vemos que el autor reacciona en contra de las costumbres de su época, pero no se trata aquí de una reacción puramente negativa; vemos más tarde que Cervantes quiere dar a los versos de introducción un uso y función que antes no tenían: "También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, y sé que me los darían y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España."³

El poco gusto de Cervantes a los versos preliminares escritos por diferentes celebridades, y el hecho de que sí hay versos preliminares nos confirman la impresión de ironía, de sátira de las

²Utilizamos la edición de Rodríguez Marín del Quijote, tomos 1-10, Madrid, 1948-1959.

³Ob. Cit., pág. 20 y 21.

costumbres literarias, y de burla que se saca al leer los suyos. En efecto, a pesar de sus quejas sobre esta costumbre de versos laudatorios y de prólogos, como hemos visto en el trozo arriba mencionado,⁴ Cervantes utiliza esta misma costumbre, con fines totalmente diferentes, pero este caso de versos preliminares excepcionales se encuentra sólo en el Quijote : "Cervantes proyectó su genial ironía especialmente sobre los versos laudatorios al Quijote" nos dice Porqueras Mayo.⁵ El nuevo contenido de los versos preliminares de la novela cervantina es una piedra de toque para el lector, puesta estratégicamente al principio del libro: tenemos ya una idea bastante concreta del pensamiento cervantino acerca de la literatura y del mundo literario contemporáneo y del punto de aproximación del autor al tema de los libros de caballerías y a los mismos personajes de su obra.

Mucho de la sátira y de la ironía presente en los versos laudatorios del Quijote se nos escapa hoy día, puesto que no sabemos lo suficiente sobre las enemistades personales entre varios autores como fue el caso entre Cervantes y Lope, por ejemplo; pero según varios especialistas los versos preliminares están llenos de alusiones a Lope de Vega, y es cierto que hay mucho más que

⁴Rodríguez Marín, en su nota Ob. Cit., pág. 21 al prólogo nos dice "obligados preliminares de nuestros libros de antaño eran estas piezas laudatorias, compuestas por amigos del autor, y aun por éste mismo, si bien ahijándolas a otras personas y en balde algunos escritores reprobaban tal costumbre."

⁵Porqueras Mayo, Ob. Cit., pág. 106.

nos pasa desapercibido. Pero, de todas formas, podemos afirmar que los versos preliminares del Quijote tienen un aspecto original e innovador que vale la pena subrayar.

Analicemos el primer poema preliminar del Quijote, Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la desconocida.⁶

Primero, como en los demás versos preliminares, este título ya nos sitúa en el contexto de libros de caballerías, tan populares en la época. Es interesante notar que en el capítulo del "Donoso escrutinio" estos libros de caballerías son casi todos condenados y quemados por el Cura y el Barbero, a excepción del Amadís, cuyos personajes sirven en parte para presentar el Quijote al lector.

Estas décimas son presentadas por Urganda la Desconocida, uno de los personajes más importantes del Amadís, representando el elemento mágico y el personaje omnisciente y omnipresente de la obra. Son estos versos los únicos dedicados "al libro de Don Quijote de la Mancha", es decir a la totalidad de la obra.

Desde el punto de vista formal, se trata de una serie de décimas con versos de "cabo roto".⁷ Cada verso tiene solamente siete sílabas estampadas pero se considera como octosílabo. Los versos no riman necesariamente ni con la octava sílaba, tampoco con la séptima. De allí cierta dificultad a veces a entender

⁶Ob. Cit., tomo I, pág. 43.

⁷Este linaje de versos fue inventado por el servillano Alonso Alvarez de Sona: para este asunto véase Rodríguez Marín, El loaysa de "El celoso extremeño", Sevilla 1901, especialmente pág. 166-68.

perfectamente el sentido dado a ciertas frases, como la última parte de la quinta décima, especialmente los dos últimos versos, analizados por Pierre Leoni Ullman:⁸

No me despuntes de agu -
ni me alegues con filo -
porque torciendo la bo-
dirá el que entiende la le-
no un palmo de las ore-
¿para qué conmigo flo-?

Hasta cierto punto lo de no dejar tan clara la comprensión debe de ser una intención voluntaria de Cervantes; sin la presencia de la última palabra por completo, la sátira puede ser más fuerte en la intención del autor, pero menos evidente para los lectores.

Desde el punto de vista estilístico se puede subrayar el hecho que Urganda habla en el futuro, a Cervantes, como si fuera una adivina. Esto queda dentro de los límites de la verosimilitud, puesto que Urganda es un ser sobrenatural para quien el tiempo venidero no es secreto; su estado de ~~buya~~ se presta entonces maravillosamente a este papel de profeta, de inspiradora del autor. También emplea la ~~buya~~ unas expresiones populares, unos refranes tan conocidos hasta hoy día:

El que a buen árbol se arri-
buena sombra le cobri-

El contenido de este poema preliminar es mucho más complicado que el contenido de versos laudatorios comunes y corrientes,

⁸ Pierre Leoni Ullman: "The Burlesque Poems which Frame the Quijote", Anales Cervantinos, IX, 1961-62, pág. 215-217.

— como va a ser el caso en la Diana por ejemplo. Hay una crítica de los autores contemporáneos de Cervantes, como Lope de Vega, con quien siempre se enfrenta. Cervantes huye el modelo de Lope, es decir el éxito fácil sin buscar originalidad. El autor del Quijote sí busca la originalidad.

En estos versos:

Que suelen en caperu-
darles a los que grace-
mas tú qué mate las ce-
Sólo en cobrar buena fa-
que el que imprima neceda-
dalas a censo perpe-

Se ve la crítica de los libros que no tienen buena influencia sobre el lector, por su falta de ejemplaridad y de decoro.

En la cuarta estrofa, vale la pena examinar la interpretación de Marcel Bataillon:⁹ según él se trata de una alusión a La pícara Justina, libro poco apreciado por Cervantes:

No indiscretos hieroglí-
estampes en el escu-
que cuando todo es figu-
con ruines puntos se envi-

Según Bataillon, los "indiscretos hieroglíficos" se refieren a los emblemas en el escudo de Rodrigo Calderón, a quien fue dedicada La pícara Justina, favorito del duque de Lerma, no "noble por los cuatro costados", y quien se procuró estos emblemas por varios medios.¹⁰

⁹ Marcel Bataillon, Varia lección de clásicos españoles, Madrid, 1964, cap. XVII, pág. 268-299.

¹⁰ Ver Ob. Cit., pág. 277-278 y siguientes, una interesante discusión de la historia familiar de Rodrigo Calderón además de una fotografía del famoso escudo.

También en estos mismos versos se puede ver una alusión a La arcadia y al Isidro, ambas obras de Lope, donde se estampó el escudo de armas de Bernardo el Carpio, con esta letra en una cinta en La arcadia: "De Bernardo es el blasón; las desdichas mías son."

Nos explica además Marcel Bataillon que no es necesariamente Cervantes quien ha escrito este poema, sino por ejemplo un miembro de la "academia de Argamasilla", supuesto círculo de amigos de Cervantes, autores de los versos situados al final de la Primera Parte, que veremos más adelante. Bataillon ve como posible autor de Al libro de don Quijote a Lasso de la Vega, autor también de las otras décimas de cabo roto titulados "Del donoso poeta entreverado, a Sancho Panza y a Rocinante."¹¹

La función de este poema es bastante clara: es una sátira de varios personajes concocidos, y de autores de la época; además nos deja entrever el tono del libro y eliminar de los demás poemas introductorios. La función laudatoria es casi olvidada, y se entienden aun mejor los diferentes niveles de comprensión después de que se haya leído El Quijote mismo. Américo Castro supone que estos versos fueron escritos después de la redacción de su novela: "Más bien que introducciones, el autor presenta unas deducciones, concebidas en tono personal y en estilo muy alzado. Nada hay de glosa ornamental y parasitaria, frecuente en Lope de Vega; ni

¹¹Ob. Cit., Tomo I, pág. 61.

tampoco amarga y suplicante queja, tan grata a Mateo Alemán."¹²

El poema siguiente, un soneto titulado Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha¹³ es de tipo lírico. Otra vez, como en el caso de Urganda, tenemos un personaje caballeresco que sale del marco de su libro para hablar al héroe del libro de Cervantes. Tampoco faltan aquí las burlas del autor, esta vez sobre el autor mismo del Amadís, como lo muestra Pierre Leoni Ullman en su artículo arriba mencionado. Aquí tenemos la forma de un soneto laudatorio; Amadís alaba a Don Quijote, su imitador: como Amadís en la Peña Pobre, Don Quijote va en la Sierra Morena para hacer penitencia, y se lamenta como él. El estilo lírico de este soneto corresponde al del soneto que compuso éste en la Peña Pobre que veremos más tarde. Empleando el truco clásico de utilizar un nombre ficticio para alabarse a sí mismo, Cervantes en efecto no tiene esta intención; se burla de este procedimiento.

Lo mismo con "Don Belianes de Grecia a Don Quijote de la Mancha"¹⁴, donde otro personaje caballeresco sale del marco de la ficción para hablar a Don Quijote y alabarle:

tus proezas envidio ¡Oh gran Quijote!
dice con mucho énfasis.

Tampoco faltan las burlas de Cervantes cuando esta vez "La señora Oriana a Dulcinea del Toboso"¹⁵ empieza sus alabanzas

¹²Américo Castro "los prólogos al Quijote" en Semblanzas y estudios españoles. Princeton, N.J. 1956, pág. 189.

¹³Ob. Cit., Tomo I, pág. 55.

¹⁴Ob. Cit., Tomo I, pág. 57.

¹⁵Ob. Cit., Tomo I, pág. 57.

hiperbólicas, expresadas por una profusión de exclamaciones:

¡O quién tan castamente se escapara
Del señor Amadís, como tú hiciste
del comedido hidalgo Don Quijote!

Oriana se compara a Dulcinea y muestra envidia de su castidad, que ella no supo guardar. Aquí Cervantes quiere decirnos que un libro donde se tratan casamientos secretos y de temas lascivos no es bueno; lo sugirió en los versos de Urganda la Desconocida arriba mencionados.¹⁶ Entendemos en seguida la superioridad del Quijote por su ejemplaridad, y por su poca preocupación por asuntos materiales que rebajan al hombre: Dulcinea nunca tuvo que encerrarse para guardar y salvar su honor puesto en grave riesgo por consecuencia de las amorosas libertades que con Oriana se había tomado Amadís y de las cuales fue fruto Esplandián.

En el Soneto Gandalín, escudero de Amadís de Gaula,
a Sancho Panza, escudero de don Quijote.¹⁷ Otra vez tenemos alabanzas e invocaciones como

Salve, varón famoso, a quien fortuna . . .
y se puede notar la expresión "español Ovidio", que se refiere a Cervantes. Aquí Cervantes critica a los autores que se alaban a ellos mismo bajo seudónimos: bajo la cubierta de la identidad de

¹⁶Veáse pág. 6 de este trabajo

¹⁷Ob. Cit., Tomo I, pág. 59.

Gandalín se alaba irónicamente. También tenemos al vocablo "escudera", vocablo al que Cervantes restituye su antigua forma, ya que no existe más como adjetivo.

Entonces, como hemos dicho, excepto el poeta entreverado, y Orlando Furioso y Solisdán¹⁸, los autores de los versos preliminares del Quijote son personajes de libros de caballerías, portavoces del autor verdadero. Esto es una buena cubierta para la ironía bastante atrevida de Cervantes, y al mismo tiempo este truco nos permite ver actuar a personajes de libros como personas reales y verdaderas del Siglo de Oro, que salen del marco de su libro, de su estado de ente de ficción para entrar en una tercera dimensión de creador de obra de arte, y de compañero del autor, tomando una vida y una realidad propia. Esta originalidad de Cervantes nos es una prueba de su genio y de su importante contribución a la novela.

Veamos ahora al final de la Primera Parte la serie de versos laudatorios que la encierran en un verdadero marco. Aquí llegamos a la cumbre de las burlas de los malos poetas: se trata de una serie de epitafios a personajes todavía vivos, escritos por la academia de Argamasilla, autores sin verdadera identidad ni talento, es decir muertos para Cervantes. Basta mencionar

¹⁸ Varias especulaciones sobre la verdadera identidad de Solisdán nos hacen concluir que se trata de Solimán, personaje de la Jersalén conquistada, de Lope.

a algunos títulos para darse cuenta de la sátira de Cervantes. He aquí al epitafio escrito por "El Monicongo, académico de la Argamasilla, a la sepultura de Don Quijote."¹⁹ El primer verso es así: "El calvatrueno que adornó a la Mancha", "calvatrueno", en su doble sentido de; "muy calvo" y de "a quien le falta el juicio" nos lleva al campo de la burla, así que "monigote" que probablemente quiere decir algo como un hombre ignorante, cambiado en "monicongo". Se trata de un simple soneto por supuesto "laudatorio", en el estilo de los que hemos encontrado al principio de la obra. Tomemos otro epitafio en octosílabos: "Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso."²⁰ "Tiquitoc" es un italianismo de ticche tocche (tictac), e ilustra la ignorancia de muchos poetas que, para seguir las corrientes literarias, escriben lo que no entienden.

No vale la pena mencionar más, pues ya se entiende todo: la relación con las dedicatorias burlescas de la Primera Parte es evidente. La Primera Parte está así encerrada en un marco burlesco, rasgo que no se reproduce más en la Segunda.

La ironía sigue aún después de los versos:

Estos fueron los versos que se pudieron leer . . . con esperanza de la tercera salida de Don Quijote.²¹

¹⁹Primera Parte, cap. LII, tomo 3, pág. 425.

²⁰Ibidem, pág. 429.

²¹Ibidem, pág. 429.

Es una burla evidente de los que escriben los epitafios con tanta prisa que no averiguan si la persona en cuestión está muerta o no. Es una parodia, además, de los versos circunstanciales, así es que no lo son los arriba mencionados del todo.

El último soneto burlesco que vamos a analizar es también interesante: empieza: "Sancho Panza es aquesta, en cuerpo chico"²². Es escrito por el Burlador, otro académico argamasillesco, a Sancho y a su asno. Lo que ofrece interés es este verso del último terceto:

¡Oh vanas esperanzas de la gente!

Aquí, Cervantes es más bien serio, y aquí, entramos en alusiones al espíritu del tiempo, a la soberbia de la gente, a la próxima decadencia del imperio español. El último verso ofrece alguna semejanza con el último de don Lorenzo, que veremos en el capítulo sobre los versos intercalados del Quijote:

Y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño!

Ahora que hemos visto los poemas que contienen el Quijote como dentro de un marco, podemos concluir que la originalidad de Cervantes consiste en la introducción a la complejidad de su mundo novelístico, y en la presencia de diferentes niveles de la presentación de la "realidad" artística: Tenemos el nivel del lector, de Cervantes, de los autores criticados como Lope, de los académicos, y de las entes de ficción como Amadís, don Quijote y Sancho.

La presencia de los varios niveles mencionados es totalmente

²²Ibidem, pág. 428.

exclusivo a los versos laudatorios al Quijote. Para servir de contraste al uso de estos poemas laudatorios en Cervantes, uso original, complicado y "estructural", tenemos el uso de María de Zayas que es convencional, sencillo "circunstancial", y que se limita a ser únicamente laudatorio.

Los versos laudatorios de la Novelas amorosas y ejemplares son escritos por autores reales y verdaderos; son amigos y amigas de doña María, figuras importantes en el mundo de las letras de entonces, exactamente como lo dijo Cervantes en su prólogo y como lo mencionamos más arriba, por ejemplo, notamos la presencia de Castillo Solórzano que dedica unas décimas y un soneto a la autora; de Doña María Caro de Mallén, con sus décimas también; del Doctor Juan Pérez de Montalbán. Todos estos versos representan una alabanza a la obra, pero sobre todo a la personalidad de la autora: este punto es importantísimo para los que buscan datos de la vida de la autora, que nos es en gran parte desconocida; entre varios tópicos de la época, como referencias mitológicas, se puede notar la frecuencia de la palabra "Manzanares" ("Ufano estás Manzanares" . . .), frecuencia que permitió deducir que María de Zayas fue de Madrid. También se puede notar la fama de la autora, muy bien conocida en la época, como feminista y también la fama de su nombre:

Di que de Zayas el renombre ilustre
la Fama por el orbe, en vuelo breve,
de gente en gente su valor pregona.

nos dice el soneto titulado De doña Ana Inés Victoria de Mieres y Arguiñur, a doña María de Zayas y Sotomayor.²³ Esta tiene un soneto laudatorio en portugués, De Diego Pereira, en portugués,²⁴ quien ensalza el tema amoroso en sus novelas.

- ¿Qué obra ofrece, digo, a teus altares?
- Novelas - me responde, sao de amores,
Suspensa dice, logo a fantasía.

Los once poemas laudatorios a las Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas tienen también una importancia formal y artística: representan un esfuerzo estilístico de parte de sus autores, que tratan de lucir en el cuadro convencional en que se encuentran, y de mostrar su admiración de la manera más adecuada posible:

Vivid, Ioh gran Sibila!, eternamente,
gozando entre poéticas deidades
fiel culto, excelsa gloria, verde rama.

Y el sacro Apolo ese caudal aumente,
porque dexeis en esta y más edades,
suma loa, alto nombre, eterna fama.

Estos tercetos del soneto De don Alonso de Castillo Solórzano,²⁵ resumen muy bien lo que un autor desea: fama, e inmortalidad a través de las edades, y su eterno reposo en el paraíso de los artistas. El estilo mismo es aquí puramente convencional, pero es una prueba de la popularidad de los versos en la época:

²³ María de Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares. Madrid, 1948, pág. 18.

²⁴ Ibidem, pág. 17.

²⁵ Ob. Cit., pág. 14.

para ser considerado erudito, y de la buena sociedad hay que escribir poemas, y hay que saber manejar los versos. En el caso de versos preliminares, se trata de versos nuevos, sobre todo de sonetos, y de dcimas, y esto no slo en el caso de las Novelas amorosas y ejemplares, sino en los poemas que sirven de introduccin al Quijote, a la Diana y al Buscn. Tomemos como modelo la Diana: los tres poemas que preceden la obra son de versos nuevos, bastante convencionales, en alabanza a la invencin ingeniosa del autor de esta novela pastoril, obra tan popular, como lo demuestran estos versos: Hi[e]rnimo Sanpere a Jorge de Montemayor:²⁶

Dichosa fue en extremo su Diana
pues para ser del orbe ms mirada
mostro en el Monte excelso su grandeza.

Aqu es patente un juego de palabras con "Monte excelso" y el nombre del autor, para aumentar la alabanza. En el soneto "De don Gaspar de Romani, al autor"²⁷, se alaba a la Diana por razones estticas:

. . . Con ms razn sers; o excelente
Diana!, por hermosura celebrada,
que guantas en el mundo hermosas fueron.

Y finalmente en las octavas tituladas Al dicho seor²⁸ se alaba a la personalidad de Jorge de Montemayor.

Y assi el de Vilanova generoso,
de Lusitano autor ha sido amparo,
haziendo que un ingenio baxo y falto
hasta las nubes suba, y muy ms alto.

²⁶Ob. Cit., pg. 5.

²⁷Ob. Cit., pg. 4.

²⁸Ob. Cit., pg. 4.

Vemos aquí que los portugueses son bien venidos en el dominio de las letras españolas, y que son considerados también como hombres de talento y de ingenio. Pero, en general, estos versos preliminares, como los de las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas, no nos enseñan nada sobre la intención de los autores, y tampoco nos revelan el contenido, mientras que en el caso del Quijote, después de haber leído los versos preliminares, uno está más preparado a leer algo de que ya tiene una idea preestablecida.

El único poema preliminar al Buscón es un poco distinto de los de María de Zayas y se aproxima más a los del Quijote. El supuesto autor de esta décima, "Luciano, su amigo"²⁹ no es un personaje del Siglo de Oro: Es Lucinao de Samosáta, escritor griego del período romano más conocido por sus obras satíricas cuyo estilo deja ver una ironía ligera y disimulada y a veces descubierta y francamente agresiva.³⁰ Además nos deja ver más la intención del autor por un tono un poco ligero. Así sabemos que la sátira y las burlas van a formar una parte importante del tema del libro:

veras y burlas tratáis;
acertado aconsejáis,
y a don Pablo hacéis travieso;

Después del asunto, el tono del poema nos hace entrever

²⁹El buscón, Madrid, 1965, pág. 11.

³⁰Sabido es que los sueños de Quevedo son uno de los reflejos más notables de la tradición lucianesca en nuestra literatura . . . Quevedo destaca así su relación con el gran satírico griego. (Nota de Américo Castro, Ob. Cit., pág. 11)

una serie de chistes, de un pobre pícaro que lucha para sobrevivir:

con la tenaza, confieso
que será Buscón de traza;
el llevarla no embaraza
para su conservación;
que será espurio buscón
si anduviera sin tenaza.

Este juego de palabras, casi prosaico, sin ningún rasgo de culteranismo es ciertamente fruto del autor del Buscón, que, por su admiración al gran satírico griego Luciano, pone en su boca.

En resumen, vemos que se pueden dividir los versos laudatorios en dos partes, según su función: los convencionales, "circunstanciales", que tienen como papel de presentar y de alabar una obra literaria según la tradición de la época, como hemos visto en la Diana y en las Novelas amorosas y ejemplares, y los satíricos, más "estructurales", más apretados al conjunto de la novela, como en el Quijote, y hasta cierto punto en el Buscón.³¹

Desde el punto de vista formal se ha podido constatar que las "nuevas formas" italianas predominan en los poemas laudatorios, ofreciendo una ocasión de lucir en décimas y sonetos sobre todo.

De todas formas, es evidente que a pesar de estar dentro de una serie de "apéndices," los versos laudatorios son importantes y su existencia no debe de ser negligida para la comprensión subsecuente de la obra que preceden.

³¹En este trabajo, nos hemos limitado a considerar el Buscón dentro del marco de los versos laudatorios. Aunque la obra contiene unos poemas intercalados, por su poca importancia, no hemos juzgado necesario incluirlos en nuestros estudios sobre los versos intercalados.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LOS POEMAS INTERCALADOS DE LA "DIANA"

La tradición del género pastoril es bastante antigua.

Virgilio mismos siguió los preceptos grecolatinos para escribir sus poemas de carácter bucólico. El Ameto de Boccaccio y la Arcadia de Sannazaro siguen esta tradición.

Durante el Renacimiento la composición de égloga recibió amplia acogida en España y pronto se notaron dos tendencias: la primera, popularizada en España por Garcilaso es de origen italiano; tiene como características el lirismo, un estilo culto y el uso de nuevas formas de versos, como el endecasílabo, y de estrofas como el soneto y la canción por ejemplo. La segunda, de origen medieval español, tiende a ser más dramática, de estilo más popular y cuajado en viejos metros, y versos como el octosílabo. Estas dos tendencias se encuentran mezcladas en la Diana.

Además la Diana mezcla hábilmente prosa y verso, la prosa para indicar los movimientos narrativos de la obra, y los versos para expresar el lirismo, los estados de alma de los personajes. El autor de la Arcadia ya había combinado prosa y verso antes de Montemayor, pero la Diana es la primera novela de su género en España. López Estrada considera esta novedad como muy importante para la popularidad de la obra. Nos dice: "Hasta la Diana, las formas líricas de orientación pastoril habían sido moldeadas por lo general en verso. El hecho de que Montemayor prosifique en parte

una obra de esta naturaleza obliga a examinar las circunstancias que lo justifican. La reiteración en un tema determinado acaba por necesitar cierta novedad si se quiere apurar lo que pudiera dar de sí. Y tal puede ser en este caso el tratar el argumento en prosa, que es una forma literaria menos rigurosa que el artificio del verso."¹

En efecto, en cuanto a la expresión, Montemayor ha prosificado un género antes casi exclusivamente poético. Hay que tener en cuenta que la poesía servía antes tanto para el diálogo como para expresar el amor y sus estados psicológicos. En la obra de Montemayor, el diálogo es casi siempre en prosa, aunque encontramos algunos poemas dialogados. Pero la permeabilidad entre ambas formas de expresión es bastante importante: se pasa de la prosa a los versos casi sin darse cuenta. Ambas formas expresan el amor, la tristeza, la melancolía; tema del libro y razón de ser de los pastores. La existencia literaria de los pastores no coincide con la realidad de su oficio: el oficio de los personajes de la Diana es de comentar su amor y de componer poemas a propósito de sus desdichas amorosas y de cantarlos a otros. El cuidar las ovejas pasa casi desapercibido, porque interesa más al autor presentarnos composiciones líricas en boca de sus personajes idealizados que describirnos su vida material. Nos dicen los pastores de Montemayor: "Otras cosas de

¹Jorge de Montemayor. Los siete libros de la Diana. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada, Madrid, 1967, "prólogo", págs. LXI-LXII. Todas las citas de López Estrada y de la Diana son de esta edición.

una obra de esta naturaleza obliga a examinar las circunstancias que lo justifican. La reiteración en un tema determinado acaba por necesitar cierta novedad si se quiere apurar lo que pudiera dar de sí. Y tal puede ser en este caso el tratar el argumento en prosa, que es una forma literaria menos rigurosa que el artificio del verso."¹ En efecto, en cuanto a la expresión, Montemayor ha prosificado un género antes casi exclusivamente poético. Hay que tener en cuenta que la poesía servía antes tanto para el diálogo como para expresar el amor y sus estados psicológicos. En la obra de Montemayor, el diálogo es casi siempre en prosa, aunque encontramos algunos poemas dialogados. Pero la permeabilidad entre ambas formas de expresión es bastante importante: se pasa de la prosa a los versos casi sin darse cuenta. Ambas formas expresan el amor, la tristeza, la melancolía; tema del libro y razón de ser de los pastores. La existencia literaria de los pastores no coincide con la realidad de su oficio: el oficio de los personajes de la Diana es de comentar su amor y de componer poemas a propósito de sus desdichas amorosas y de cantarlos a otros. El cuidar las ovejas pasa casi desapercibido, porque interesa más al autor presentarnos composiciones líricas en boca de sus personajes idealizados que describirnos su vida material. Nos dicen los pastores de Montemayor: "Otras cosas de

¹Jorge de Montemayor. Los siete libros de la Diana. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada, Madrid, 1967, "prólogo", pág. LXI-LXII. Todas las citas de López Estrada y de la Diana son de esta edición.

que los pastores nos preciamos, como son tañer, cantar, luchar, jugar al cayado, bailar con las mozas el domingo."²

En general, el proceso de idealización de los personajes se ve continuado y extendido en la descripción del campo: estando fuera de toda estructura social y sus restricciones, los pastores se encuentran en condiciones excelentes para expresar su "yo", sus sentimientos líricos: "En el relato pastoril es donde, por primera vez, se muestra el personaje literario como una singularidad estrictamente humana, como expresión de un 'dentro de sí'."³ El tema del dolor es sublimado en los poemas de cada pastor.

Este rasgo especial de la Diana -su lirismo- nos permite tener una perspectiva psicológica de los personajes, y también del autor mismo. En efecto, se nota que aquí hay más que simplemente la melancolía, o la tristeza propias al género pastoril. Muchas veces tenemos la impresión al leer los poemas intercalados de la Diana que estas emociones son la expresión de una pasión realmente sentida por el autor. Evidentemente tenemos cierto elemento del lirismo gallego-portugués, debido a la sebosidad natural a Montemayor; pero, además muchos críticos tienen como teoría la posible ascendencia judía del escritor: "¿Melancolía renacentista o melancolía judía?" se pregunta Marcel Bataillon, sin llegar a conclusiones definitivas.⁴

²Ob.cit. Libro I, pág. 30.

³Américo Castro. "los prólogos al Quijote", en Semblanzas y estudios españoles, Princeton, N.J. 1956, pág. 200.

⁴Marcel Bataillon, Varia lección de clásicos españoles, Madrid, 1964, Cap. V, pág. 39-54.

Si no se ha podido aclarar definitivamente esta ascendencia de Montemayor, se ha podido sacar otras conclusiones estéticas y biográficas. Además de cierta unidad temática (el amor, que une hasta cierto punto estructuralmente el verso con la prosa) tenemos una unidad "formal" en la Diana, un esmero estético especial para que la obra forme un conjunto armónico. Esto nos muestra que para el autor se trata de más que solamente aplicar las reglas convencionales del género pastoril, porque la atención especial que muestra indica la intención de lograr algo más personal, de describir un ambiente lírico y "musical" por excelencia, que corresponde a lo que sabemos de su carácter y su vida. Este rasgo se explica muy bien a la luz de la biografía de Montemayor que nos da López Estrada: en su vida multifacética, el autor tuvo entre otros oficios el de músico, de cantor, de poeta y de enamorado, oficios imprescindibles para la comprensión de su novela: "Así Montemayor, conocedor no sólo teórico sino práctico de los recursos de la armonía, bien en su ejemplo en las capillas, o en su uso profano, tuvo muy en cuenta la música en la redacción de su obra . . . Y mejor aun que la música que se describe materialmente con la mención de los instrumentos, el sentido musical del poeta; está la Diana construída con un ritmo que bien puede llamarse musical."⁵ Este juicio destruye el que tuvo Menéndez y Pelayo, que calificó la obra de "puro dilettantismo estético", reflejando la opinión de varios críticos de su época, como Rennert y Atkinson, y, como Wardropper⁶, López Estrada

⁵Ob. Cit., prólogo, pág. LXXXIII

⁶Bruce W. Wardropper. "The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation", Studies in Philology. Vol. 48, 1951, pág. 126-144.

revalúa aquí esta obra aun juzgada de poco valor por Cervantes, como se aprecia en el capítulo "Del donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro Ingenioso Hidalgo" del Quijote, donde se condena la presencia de los versos intercalados en la Diana: "Y pues comenzamos por la Diana de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa y la honra de ser primero en semejantes libros."⁷ Cervantes no cree que el criterio lírico y estético justifique la presencia de versos en la prosa. Y es verdad que no encontramos la variedad de niveles de interpretación que tenemos en el Quijote. En la Diana, el papel de los versos es menos complicado, y si seguimos la estructura del libro, tenemos ya un plan válido para discutirlo.

La estructura de la Diana está en función de los personajes y del tratamiento de sus problemas: los tres primeros libros nos exponen los varios problemas. El Libro I nos sitúa en el triángulo Sireno-Sylvano-Diana, y en la historia de Selvagia; el Libro II nos presenta a Felismena y su problema dentro de un ambiente de ciudad; el Libro III nos describe la historia de Belisa, que tiene como escenario la aldea. El Libro IV es el centro de la novela, porque

⁷Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, nueva edición crítica, dispuesta por F. Rodríguez Marín, Madrid, MCMXLVII, Primera Parte, tomo 1, cap.VI, pág. 207-208.

ofrece la única solución posible: la intervención de la sabia Felicia. Finalmente, los tres últimos libros sirven de desenlace y de preparación para una posible continuación bajo forma de reconciliaciones o de nuevos encuentros. Belisa y Arsileo son reunidos (Libro V), Selvagia encuentra a Sylvano, y se casan (Libro VI), pero no hay solución a los amores de Dante y Duarda (Libro VII), lo que abre una puerta para continuar la historia.

Como hemos dicho, el método de expresión es la prosa con una gran proporción de versos. Hay cincuenta y un poemas dentro de las trescientas páginas de texto en la edición de López Estrada que estudiamos, y los poemas son bastante extensos: los más cortos son los sonetos, pero hay varias canciones como el "canto de Orpheo", que se extienden por muchas páginas. Esto no será el caso en el Quijote donde muchas veces tenemos, por ejemplo, citas poéticas de sólo dos versos.

Ahora podemos pasar a un análisis del uso y función de los versos incluidos dentro de este esquema pastoril: de cada libro, excepto del Libro VII donde no hay más que poemas en portugués, hemos escogido los poemas más representativos. El criterio formal predomina para la selección de los versos incorporados en este trabajo, puesto que la mayoría de los poemas son "circunstanciales", pero hemos tratado de escoger los más "estructurales"; en efecto hay poemas hasta cierto punto "estructurales", que traducen además del lugar común del tema amoroso, la psicología íntima de los personajes, una

expresión de su "yo".

Empecemos por el Libro I, aquí estamos en pleno género pastoril, y el elemento predominante es el de introducir cada personaje, y así lo será con cada personaje nuevo, cantando cada uno su tema o su motivo. De los trece poemas incluidos en el Libro I, vamos a ver los que presentan más interés en la estructura de la novela.

El primer poema lo canta Sireno cuando encuentra a Sylvano, y, claro, nos presenta a Diana, y su situación frente a ella: "¡Cabellos, cuánta mudança!"⁸ se dirige a unos cabellos de Diana que Sireno siempre lleva consigo, gesto digno de un amante de la época romántica. Estos cabellos le recuerdan los tiempos dichosos de antaño, cuando fue favorecido por su amada. Por la tristeza de Sireno, expresada en estas redondillas, penetramos este mundo emotivo, lleno de sentimientos dolorosos de los amantes platónicos. La palabra "mudança" se repite en muchos poemas de la Diana, y es la palabra - clave de estos versos: es por "mudança" que Diana dejó a Sireno, dicen los versos. Esto no corresponde exactamente a la realidad, puesto que fue él quien la dejó primero, pero, cuando volvió a ella, ya era demasiado tarde. El amor desdichado es el gran inspirador de casi todos los versos de la Diana, y es el caso aquí, como lo resume la última redondilla:

Mira el amor lo que ordena
que os viene a hazer creer

⁸Ob.Cit. Libro I, pág. 13-14.

cosas dichas por mujer
y escritas en el arena.

Sireno se dirige a los cabellos de Diana como si fuesen seres humanos, y más, casi los invoca como a un Dios:

O cabellos, ¿no os corréis?

Inmediatamente después siguen juegos de palabras que consisten en la repetición de verbos dentro del mismo verso, cada vez pasando de una forma impersonal (venir, viendo, ver) a una acción personal y temporal de la amada (venistes, vistes, véis), en tres versos consecutivos:

por venir a do venistes
viéndome como me vistes
en verme como me véis?

El estado psicológico de Sireno es la desesperación, y el placer en el dolor: le gusta tener un gran amor inspirador de versos tan bellos, un amor, fuente de tristeza cuyos dolores se expriman en estas redondillas melancólicas.

Sylvano, como todos los personajes de la Diana, escucha a su compañero atentamente y está muy conmovido, primero por la pena de su amigo, segundo por tener él la fuente de sus penas en la misma mujer. Pero, la diferencia psicológica entre Sireno y Sylvano se ve netamente marcada desde el principio. Sylvano nunca ha sido correspondido en sus amores, mientras Sireno tuvo un momento de correspondencia con Diana. Siempre está presente la diferencia entre el "desamado Sylvano" y el "olvidado Sireno". El poema de Sylvano: "Amador soy, mas nunca fuy amado"⁹

⁹Ob.Cit. Libro I, pág. 16-18.

desarrolla el leitmotiv de Sylvano:

De sólo olvido no podré quejarme,
porque aun no se acordaron dolvidarme.

En la segunda de estas octavas reales, Sylvano utiliza una imagen para expresar su posición:

"como el danzante
que haze a cualquier son un movimiento",

y se considera como un amante excepcional: a un amante regular le es enojosa la noche porque espera el día o vice versa, pero Sylvano dice:

mas yo siempre llorando el día
y en viniendo el día, por la noche muero

De todas las clases de amadores, él se considera como el más desdichado, el más sin ventura: rasgo psicológico que no carece de verdad. Pero considera también que su forma de querer es la más pura: amar sin ser querido y sin esperar nunca nada del ser adorado es quizá la forma menos egoísta del amor, y así concluye su canto:

Y pues que jamás puede amor forjarse
no tiene el desamado qué quejarse.

Así tenemos ya a dos seres con su personalidad propia y su psicología distinta que se reúnen y que cantan canciones de Diana para consolarse mutuamente. Sylvano repite de memoria una canción de Diana, que reemplaza la presencia de ésta: "Ojos, que ya no veys quienes mirava"¹⁰ Es una canción interesante por su

¹⁰Ob., Cit. Libro I, pág. 24-27.

forma métrica: sigue un paradigma petrarquista, citado como ejemplo por Segura Covarsi,¹¹ donde los heptasílabos se combinan con endecasílabos: sigue el paradigma ABC BAC Cdd Ee Fg GG, y, al final, un commiato AaBB. Diana lamenta aquí su desdicha con la naturaleza, su amparo, el testigo de sus amores y que parece llorar con ella formando un coro de lamentación:

Ribera umbrosa, ¿qués de mi Sireno?

verso que se repite al final de cada estancia, traduciendo una idea fija, indicio de un dolor profundamente arraigado en el alma de Diana. Esta canción es notable por su lirismo, y tiene también un matiz preromántico con la participación estrecha de la naturaleza, a la que Montemayor presta sensibilidad, a la música tan dulce "que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas y aun las fieras de aquel espeso bosque y quedaron suspensas."¹²

Otra vez tenemos un poema que expresa una etapa psicológica de un personaje: el choque de haber sido abandonada parece grave según los versos de Diana. Esto quiere decir que la mudanza de Diana no significa que tiene esta indiferencia broncínea, marmórea, tan a menudo asociada con la amante pastoril, de que tendremos un ejemplo en el próximo capítulo, a propósito del episodio pastoril de Marcela y Crisóstomo, en el Quijote.

¹¹E. Segura Covarsi. La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro, Madrid, 1949, Apéndice IV. pág. 257.

¹²Ob. Cit., Libro I, pág. 24.

Después de esta canción, Sireno y Sylvano completan su encuentro por un canto alterno que resume su situación y que confirma su amistad. Este diálogo en versos, vestigio de la antigua forma de los relatos pastoriles, tiene como particularidad la de ser compuesto con tercetos esdrújulos, y tiene así una musicalidad particular.¹³ Es también el punto culminante del encuentro de nuestros dos personajes, y marca el final de un verdadero movimiento musical cuyo tema fue "Diana". Esta coda armónica la introduce Sireno de una manera arreglada por el autor: "Toma tu rabel e yo tomaré mi çampoña, que no hay mal que con la música no passe, ni tristeza que con ella no se acreciente."¹³

La música tiene así un poder casi mágico sobre los personajes: no sólo es un refugio y una idealización de la realidad, sino también es como una sublimación de todos los sentimientos. Los pastores de Montemayor tienen entonces una idea muy alta de la música, y su papel en la obra no tiene que ser tomado como algo poco importante.

Al final de este movimiento, empieza el de Selvagia, que se reúne con el grupo de amantes desdichados que siempre va creciendo: pero este segundo movimiento no tiene la amplitud del primero, pues en el primero fue expuesto el asunto principal: el triángulo Diana-

¹³Ob.Cit., Libro I, pág. 30-34. "Sireno, ¿en qué pensabas?? que mirándote!!".

¹⁴Ob. Cit., Libro I, pág. 30.

Sireno-Sylvano.

Como hemos visto, los poemas del Libro I del que acabamos de ver unos ejemplos son de carácter esencialmente pastoril: los personajes son pastores, el telón de fondo es la naturaleza, los instrumentos también son de pastores.

Los poemas de los Libros II y III se distinguen de éstos y de los demás en la obra en general porque reflejan el ambiente de la ciudad y de la aldea, y Montemayor nos subraya esta diferencia entre los dos ambientes, el uno pastoril, el otro ciudadano con los diferentes instrumentos musicales empleados. En los Libros II y III tenemos, como ejemplos de instrumentos, cornetas, sacabuches, arpas, dulzaynas, vihuelas de arco, clavicordos y psalterios. Estos instrumentos se distinguen de la gampoña, del rabel, del cayado, instrumentos pastoriles por excelencia, por su aspecto y su sonido más elaborado. En efecto, asistimos a verdaderos "conciertos" en el Libro II, fácilmente comparables con las serenatas o las canciones de la tuna hoy día. Esta enumeración de varios instrumentos musicales es muy interesante hoy día, puesto que son poco conocidos o poco utilizados.

Pero si el ambiente y los personajes son distintos del Libro I, los temas, y la construcción misma de los Libros II y III son idénticos: paralelamente a Selyagia, tenemos a Felismena, ciudadana, que ensancha nuestro grupo de amantes desdichados, y que hace la contribución del relato de sus amores con don Felis .

Sireno-Sylvano.

Como hemos visto, los poemas del Libro I del que acabamos de ver unos ejemplos son de carácter esencialmente pastoril: los personajes son pastores, el telón de fondo es la naturaleza, los instrumentos también son de pastores.

Los poemas de los Libros II y III se distinguen de éstos y de los demás en la obra en general porque reflejan el ambiente de la ciudad y de la aldea, y Montemayor nos subraya esta diferencia entre los dos ambientes, el uno pastoril, el otro ciudadano con los diferentes instrumentos musicales empleados. En los Libros II y III tenemos, como ejemplos de instrumentos, cornetas, sacabuches, arpas, dulcaynas, vihuelas de arco, clavicordos y psalterios. Estos instrumentos se distinguen de la gampoña, del rabel, del cayado, instrumentos pastoriles por excelencia, por su aspecto y su sonido más elaborado. En efecto, asistimos a verdaderos "conciertos" en el Libro II, fácilmente comparables con las serenatas o las canciones de la tuna hoy día. Esta enumeración de varios instrumentos musicales es muy interesante hoy día, puesto que son poco conocidos o poco utilizados.

Pero si el ambiente y los personajes son distintos del Libro I, los temas, y la construcción misma de los Libros II y III son idénticos: paralelamente a Selyagia, tenemos a Felismena, ciudadana, que ensancha nuestro grupo de amantes desdichados, y que hace la contribución del relato de sus amores con don Felis -

También se puede notar la presencia de un tercero, el criado de don Felis, don Fabio, que da un "concierto de música" para su amo, como ocurre muchas veces en la Celestina, por ejemplo. "Oydme, señora mía",¹⁵ es el primero de una serie de poemas laudatorios a Felismena, debajo de la ventana de la venta de su abuela.

Desde el punto de vista de la versificación tenemos aquí un romance lírico con asonancia aguda en -á, pero no siempre con versos octosílabos. Pedro Henríquez Ureña nos da una explicación histórico-literaria: "Romances populares en que todos los versos tengan ocho sílabas no son fáciles de hallar hasta ya entrado el Siglo XVI; la frecuente supresión o adición de una sílaba persistió, probablemente porque así lo permitía la música con que se les cantaba"¹⁶ Este es seguramente el caso de este romance, como lo vemos en el ejemplo siguiente:

¿no os doléis de mis sospiros
ni os enternece el llorar
ni cosa mía os da pena
ni la pensáis remediar?

Estos versos fueron entonces probablemente arreglados a cierta música por don Fabio. Este romance y el romance de Diana (Libro V) son los dos únicos de este libro, y tienen estos dos poemas su importancia:

¹⁵Ob. Cit., Libro II, pág. 106-107.

¹⁶Pedro Henríquez Ureña: La versificación irregular en la poesía castellana, Madrid, 1920, cap. I, pág. 15. La nota 2ª de esta página es interesante porque da una bibliografía de las investigaciones sobre el origen del romance.

esta añadidura personal del autor, además de introducir a España esta forma pastoril nos muestra que pasando de Italia a España, el género de la Diana tomó características propias españolas.

Hay también otros versos antiguos glosados, como, al fin del Libro II: "Di, ¿quién te ha hecho, pastora . . .?"¹⁷ y los dos siguientes versos forman un villancico pastoril antiguo, tema lírico español utilizado para ser glosado. Montemayor utiliza el mismo género de paradigma para sus glosas: abb para el villancico, cdccbb para la glosa en este caso, o simplemente aa como tema y bccbbaa para la glosa, constituida por octosílabos. Estas tristes glosas tienen como consecuencia el Libro IV; en efecto, las ninfas escuchan estas quejas, y parecen ser conmovidas hasta tal punto que proponen a los pastores el nombre de Felicia como la única persona que pueda darles algún remedio. Aquí tenemos una prefiguración del desenlace de la novela: otra vez esto subraya el papel especial de los poemas en la Diana. En este trozo el aprecio de la belleza en los personajes está muy desarrollado, y son todos sensibles tanto a la belleza de un poema como a la de una persona: las ninfas son un ejemplo perfecto de esta sensibilidad, no sólo aquí sino también a principios del Libro III, cuando encuentran a Belisa dormida en una choza. Viendo la tristeza en el rostro de la pastora, todas se ponen a llorar no

¹⁷Ob. Cit., Libro II, pág. 128.

sólo por emoción a causa de la pena de Belisa, sino también por su belleza y por la manera graciosa con que cuenta sus desdichas. Se enamoró de Arsileo por ser él buen poeta, a pesar de que el padre de Arsileo, él mismo enamorado de Belisa se sirve de él como tercero. Arsileo escribe todos los poemas de Arsenio, y esto da más crédito al hijo con Belisa: el hecho de que Arsileo sea poeta le presta un estado de superioridad, de nobleza. Así la larga carta de Arsenio fue compuesta por Arsileo: "Esta carta, o hermosas nymphas, fue principio de todo el mal del triste que la compuso y fin de todo el descanso de la desdichada a quien se escribió. Porque aviéndola yo leydo por cierta diligencia que en mi sospecha me hizo poner, entendí que la carta avía procedido más del entendimiento del hijo que de la afición del padre."¹⁸

Y en efecto Arsileo da muestra de un talento seguro en la bella carta en redondillas "Pastora, cuya ventura"¹⁹. Arsileo expresa las quejas de su padre, y las suyas propias acerca del poco caso que les hace:

Buelve tus sordos oydos
ablanda tu condición
y pon ya esse corazón
en manos de los sentidos.

Encontramos en este poema algunos de los tópicos clásicos de los poemas amorosos de la época, expresados en los términos convencionales de la adjetivación: "cruelles ojos", "sordos oydos", "pastor desdichado", y de los juegos de palabras habituales:

¹⁸ Ob.Cit., Libro III, pág. 146.

¹⁹ Ibidem, pág. 139-145.

Desseo mudar estado
no de amor a desamor
mas de dolor a dolor,

o:

¡Que no te diga el dolor
que por ti me vuelve loco!

Es un poema puramente "circunstancial", cuyo contenido es común a muchos poemas del mismo estilo, pero su matiz de lusismo como "estó", "vó", le da un sabor característico.

Ya hemos mencionado que estamos en una aldea, escenario más apropiado quizás a un soneto artificioso como "En esse claro sol que resplandece"²⁰, con cultismos normales de parte de un estudiante en poesía como Arsileo. Antítesis como "luz que ciega", "pequeña piedad, gran hermosura", "palabras blandas, condición muy dura", "mirar que alegra y vista que entristece" se encuentran todas en el segundo cuarteto; repeticiones de los adjetivos demostrativos "essa" y "esso" en el primer cuarteto y el primer terceto, y por fin tenemos versos trimembres:

que vea el mayor bien, quando te veo,
y tema el mayor mal, si vo a mirarte.

También se han podido notar términos correlativos a lo largo de los dos primeros cuartetos: sol - perfición - alma - gentil - figura son correlativos con luz - rostro - piedad - hermosura en el segundo cuarteto.

Este soneto forma parte de una serie de versos de Arsileo, contados por Belisa, y su función "estructural" es prácticamente

²⁰Ob. Cit., Libro III, pág. 148.

inexistente, Seguramente el criterio de Cervantes sobre los versos de la Diana se basó en la lectura de "versos mayores" como éstos, porque su función meramente decorativa no tiene la importancia de la de los versos en el Quijote.

También condena Cervantes el episodio de la sabia Felicia y del agua encantada, por ejemplo, por su inverosimilitud. En efecto, no cabe duda que el Libro IV es la cumbre de la inverosimilitud, y, para continuar este análisis de los poemas más representativos de la Diana, hemos seleccionado el poema más extenso de la obra, el canto de Orfeo. "Escucha lo Felismena! el dulce canto"²¹, entre los once poemas de este Libro. Casi todos los demás poemas de este Libro IV son epitafios a héroes muertos, cuya reproducción artística sirve de decoración al templo de Diana.

Todos los personajes están reunidos en el templo, y esperan el remedio de sus males. Orfeo, personaje de la mitología clásica empieza su canto en octavas reales. Se trata de alabar a grandes mujeres contemporáneas de varios países. Estos versos laudatorios completan una descripción del templo, que había empezado con una descripción de varias estatuas de héroes nacionales como el Cid, Bernardo del Carpio, el gran Capitán. Montemayor nos presenta su apología a la belleza de las mujeres.

²¹ Ob. Cit., Libro IV, pág. 180-190.

Estamos en un ambiente sobrenatural, pues el destino del amante de Eurídice fue el de ser encantado; aquí se pone a cantar un poema que es el elogio cortés de la belleza de las damas de la época de Montemayor. La primera intención de Orfeo es de divertir a nuestro grupo con un poema "circunstancial" y exorta a las mujeres presentes a escuchar:

Escucha ¡O Felismena! . . .
. . . suspende tu dolor, Selvagia
: . . Olvida ya, Belisa, el triste llanto;
oyd a un triste ¡o Nimphas, que a perdido
sus ojos por mirar . . .

Estos apóstrofes son semejantes, al principio de la Eneida, como dice López Estrada en su nota al poema. Estamos entonces en el contexto de la épica, pues se trata de una épica de la belleza. En las cuarenta y tres estancias, Orfeo menciona varias mujeres cuyos retratos se encuentran en una sala del templo: en unos versos alaba al pintor que hizo el retrato de Doña Francisca Daragón:

. . . porque el pintor que tanto hizo en ella,
los passos le atajó de merecella

Alaba a la belleza física y moral de estas mujeres. Su criterio es la armonía; prefiere y menciona siempre a "cabellos con hilo de oro fino", "cuello de marfil", "ojos bellos, honestos, baxos, verdes y rasgados". Según el concepto renacentista la belleza física refleja la belleza moral. Una mujer hermosa tiene buena fama.

Dice de doña Luysa Carrillo:

¡Véis una perfección tan acabada

de quien la misma fama está embidiosa?
¿véis una hermosura más fundada
en gracia y discreción que en otra cosa?

Se trata aquí de una apología del sexo débil, que tiene un valor importante en la Diana: La Diana sigue la corriente renacentista de dignificar a la mujer; la mujer virtuosa no inspira más que sentimientos honestos. El platonismo hace de la mujer un objeto de adoración que no tiene que corresponder a su amante. Es una de las bases del Quijote mismo.

Dejando aparte el contexto inverosímil, este poema tiene valor histórico: nos da una lista de las mujeres más alabadas del Renacimiento, modelos que muchas otras trataron de seguir.

La reacción de los personajes al poema es, ~~siempre~~ ^{siempre} favorable: les deleitan siempre los versos, y además les hacen olvidar en este caso sus penas y sus problemas, efecto considerado como casi encantador.

Es solamente a partir del Libro V que hay cambios psicológicos interesantes en los personajes, cambios debidos al agua encantada. Un punto culminante en el Libro V es la aparición de Diana, aparición bien calculada: no produce el efecto que debiera producir; ya Sireno y Sylvano no la quieren; se han despertado de su sueño sin acordarse de sus pasadas penas; Diana ya no tiene para ellos el significado de antes.

Y entonces el protagonista sale a la escena y canta su leitmotiv: es una malmaridada, y se queja de su estado en un romance

de unidad estrófica cuaternaria "Quando triste yo nací"²²

Otra vez tenemos el hecho ya mencionado: lo de quejarse en romance, que da un sabor más español a la obra. Este romance no tiene un tema original: menciona Menéndez Pidal una tradición de romances escritos sobre el mismo tema en su obra Flor nueva de romances viejos²³. Diana es ahora tan desdichada como lo fueron Sylvano y Sireno y le duele el hecho que ellos ya no se preocupan por ella.

En quizá los versos más bellos del libro, Diana resume su situación: nunca tuvo suerte, nació desdichada, y desde aquel momento vivió en la tristeza:

Quise bien y fuy querida
olvidé y fuy olvidada;
esto causó un casamiento
que a mí me tiene causada

Se encuentran una serie de expresiones correlativas:

"triste", "desdichada", "desventurada", "mal lograda", "cansada", "sepultada", "mal casada".

Otros versos interesantes para indicar un estado psicológico son los que forman la glosa de "Ventura, ven y tura"²⁴. Son quintillas de Arsileo que espera su reunión próxima con Belisa con impaciencia. El título mismo nos lo muestra "ven" y "tura" de "turar", "perseverar una cosa en su ser" (Covarrubias); expresan la impaciencia del estudiante.-Es uno de los escasos poemas optimistas de la Diana:

¡O temor! eres extraño
siempre el mal se te figura
mas ya que en tal hermosura
no puede caber engaño,

²²Ob. Cit., Libro V, pág. 241.

²³Ramón Menéndez Pidal. Flor nueva de romances viejos, Buenos Aires, 1965, "Proemio", pág. 21-24.

²⁴Ob. Cit., Libro V, pág. 255-256.

ven, ventura, ven, y tura.

Este poema forma un contraste perfecto con el de Sireno "Pasados contentamientos"²⁵, por la diferente disposición de ánimo de Sireno: los efectos del agua encantada hacen del olvidado Sireno que olvida, mientras Arsileo es fiel a Belisa. La soledad se encierra sobre Sireno:

dexadme, no me canséis,
repite a fines de cada estrofa, y termina la glosa de una manera bastante abrupta:

Si venís por me matar
bien podeis,
matad me y acabaréis.

Es otra vez un tema lírico popular glosado, cuyo segundo verso es un tetrasílabo: ab'b. El penúltimo verso de cada estancia también es tetrasílabo: cddcb'b. los sentimientos de Sireno, como los de Sylvano y de Selvagia, fueron verdaderamente truncados por el agua encantada, mientras que los de Arsileo siguen de una manera igual, sin ruptura.

Gran parte de los versos intercalados de la Diana expresan estados psicológicos de los personajes, como hemos visto en los últimos poemas, por ejemplo, y por eso tienen cierto elemento de "estructuralismo", aunque de una manera diferente de los del Quijote, que veremos en las páginas siguientes. El "estructuralismo" de los poemas intercalados de la obra de Montemayor consiste en algo más

²⁵Ob. Cit., Libro VI, pág. 270-271.

que el simple convencionalismo del género pastoril; nos ha permitido entrar en el mundo pastoril lleno de sonoridades, de musicalidad. Pero hay más que todo esto: la personalidad del pastor se mezcla tan íntimamente al simple lirismo gallego-portugués, o de inspiración italiana, que el conjunto es algo más original. El sentido musical de Montemayor desarrollado por estudios en este dominio da a los versos de su obra un lirismo particular, que nunca tendrán los del Quijote, ni tampoco los de las Novelas amorosas y ejemplares. Esto ha contribuido a hacer de la Diana uno de los libros más leídos del Siglo XVI.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LOS VERSOS INTERCALADOS DEL QUIJOTE

Pasemos ahora al famoso libro del Siglo de Oro:

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha¹ Aquí nos encontramos en un campo diferente; como muchos especialistas han dicho ya, este libro es la primera novela moderna. Las novedades del libro son varias: no pertenece a ningún género preestablecido, como la novela pastoril, el libro de caballería, o la novela sentimental o cortesana. Sin embargo, tiene elementos de estos géneros, sobre todo del género pastoril y del género caballeresco. Parte de la originalidad cervantina fue de escoger los diferentes elementos de cada género que incluyó en su obra y de combinarlos y moldearlos para hacer una novela completamente original en su tema y asunto, y fue un proceso continuo entre la Primera y Segunda Parte, ya que dejó al lado elementos que empleó en la elaboración de la Primera Parte del Quijote, y los condenó después, como las historias intercaladas por ejemplo, que calificó de "digresiones".

Las razones por las cuales estas historias, la del "cautivo" y la del "curioso impertinente" son consideradas como "digresiones" por Cervantes son que no son "estructurales"; no tienen que ver con el protagonista o los protagonistas. En el capítulo cuarenta y

¹Utilizamos, como ya queda dicho, la edición de Rodríguez Marín, Madrid, 1947-1959, tomos 1 a 10.

cuatro de la Segunda Parte; Cervantes, a propósito de la auto-crítica de la historia del cautivo, dice que no incluirá más "novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos"². Entonces el mismo hecho de tener novelas intercaladas no es "estructural", y en la Segunda Parte Cervantes habla de episodios y no de novelas intercaladas. En el capítulo introductorio ya mencionamos a Riley y su análisis de la Teoría de la novela en Cervantes; mencionamos que según las palabras de Cervantes el Quijote es una "tela de varios y hermosos lizos tejida"³. El conjunto de la novela debe ser hermoso pero los detalles que la componen también. Y es dentro de este concepto de la estructura de la novela cervantina que vamos a estudiar los versos intercalados, es decir, como uno de los "lizos" que contribuyen a la perfección de la obra.

Hemos visto en el capítulo sobre la Diana que Cervantes condena el libro de Montemayor, en el capítulo "del donoso escrutinio" por el elemento sobrenatural y por "casi todos los versos mayores". Para él, el elemento sobrenatural quita verosimilitud, y los versos intercalados en la Diana son simplemente ornamentales, artificiosos, y por eso no es posible justificar su presencia en la novela. Cervantes

²Ob. Cit., Segunda Parte, Cap. XLIV, tomo 7, pág. 268.

³Ob. Cit., Primera Parte, Cap. XLVII, tomo 1, pág. 351.

no considera que el esteticismo sea un criterio bastante válido, a pesar de que hay poemas "estructurales" en la Diana, como hemos visto en el capítulo anterior. Pero la proporción de versos intercalados es mucho más alta que en la obra maestra de Cervantes, y el contenido de los versos de la Diana, por su insistencia en el elemento decorativo y estético, tiende a romper el equilibrio de la novela; en el Quijote el contenido ocupa el primer lugar.

Es evidente que, como veremos en más detalle después, los versos intercalados en el Quijote forman parte de una regeneración de interés en las posibilidades novelísticas del mundo caballeresco después de los excesos de la decadencia del género. Una de las posibilidades novelísticas explotadas por Cervantes es aquí la ironía. El autor ironiza los excesos de los últimos representantes del género caballeresco, el tema épico y el mundo literario en el que vive. Para llevar a cabo la ironía, Cervantes se sirve de los mismos medios que condena en varias obras, como por ejemplo el elemento poético, pero utilizándolo con originalidad y maestría e incluyendo no sólo novedades de lenguaje, de técnica, e importaciones de otros géneros, sino también un elemento estructural que nos ayuda a comprender mejor la psicología de los personajes.

Es cierto que como en el caso de las demás novelas del Siglo de Oro, la presencia de los versos intercalados en la prosa contribuyó a la popularidad del Quijote. Hay en total setenta y cinco poemas y grupos de versos en esta obra y su papel es importantísimo:

son casi todos versos "estructurales" y llevan varios niveles de comprensión. Estos varios niveles se encuentran en la variedad no sólo de la forma externa sino también de la temática. Los versos del Quijote no tratan casi exclusivamente el tema amoroso como en la Diana o en las Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor: el tema amoroso es uno de tantos otros, como lo son el tema caballeresco y el tema de la crítica literaria, bastante desarrollado en la novela, sobre todo en la Segunda Parte. Siempre queda explicada la presencia de un poema: a veces se incluye uno como ejemplo de mala poesía; otras veces tenemos poemas "circunstanciales" con la intención de satirizarlos y de condenarlos, de manera que a pesar de parecer "circunstanciales", por la ironía y por el contexto del poema no lo son. Tenemos como ejemplo los epitafios que cierran la Primera Parte del Quijote y que hemos mencionado en el capítulo sobre los versos laudatorios.

De todas formas, de las discusiones entre los personajes de la novela constatamos que para ellos y para Cervantes existe una concepción interesante de la poesía. Los personajes cervantinos se preocupan por la verosimilitud y el decoro tanto en las historias mismas como en los poemas. Casi todos los personajes tienen cierta medida de "discreción", es decir que según su capacidad intelectual saben juzgar una novela o cualquier obra de arte, y Cervantes nos deja ver claramente que para él hay dos grupos de hombres: los "discretos", los que actúan con decoro en la vida, poseen una

individualidad propia, y tienen capacidad para juzgar si una obra de arte es buena o mala; y el "vulgo", que sigue la corriente, que no tiene criterios válidos para juzgar un buen poema, por ejemplo. El Cura, el Barbero, el Canónigo de Toledo son personajes que en varias ocasiones dan su opinión sobre una obra de arte y empiezan discusiones con don Quijote, muchas veces el portavoz de Cervantes. Don Quijote es el poeta por excelencia, y también es él que nos expone mejor su actitud hacia la poesía. Uno de los trozos significativos sobre la poesía es la discusión entre el Ingenioso Hidalgo y el Caballero del Verde Gabán. (Capítulo XVI de la Segunda Parte). En este trozo nos damos cuenta de la importancia del papel de la poesía en la vida del protagonista. Para comprobar esta afirmación vamos a exponer la actitud de don Quijote frente a la poesía, expresada sobre todo en la Segunda Parte de la novela, junto con la de otros personajes. Después de esta parte teórica, en la segunda parte de nuestro capítulo analizaremos una selección de los poemas del Quijote. Hemos escogido los más representativos para ilustrar las discusiones de los personajes: unos versos de arte mayor, y de influencia italiana, y otros típicamente españoles también importantes en la obra, los romances. En cada caso mostraremos de qué manera son "estructurales" los poemas, y como forman parte intrínseca de la novela. Los dos primeros poemas, la glosa y el soneto de don Lorenzo, fueron escogidos esencialmente para ilustrar de un modo directo la discusión entre don Quijote,

don Diego de Miranda y don Lorenzo y además porque se prestan muy bien a una discusión de la forma métrica y a una discusión de estos dos géneros poéticos. Seguidamente hemos escogido el madrigal de don Quijote porque el poema y su contexto nos dan una clave importante de la personalidad de nuestro Ingenioso Hidalgo. Es necesario incluir también la "canción desesperada" en nuestra serie de poemas, por ser ésta muy importante gracias a su contribución al episodio pastoril de Marcela y Crisóstomo. Después del análisis de estos poemas de inspiración italiana, nos referiremos al grupo de poemas típicamente españoles, es decir de los romances. La función de estos romances es sobre todo de reforzar el contexto épico y caballeresco de la obra de Cervantes, con cierta ironía de parte del autor. Don Quijote vive exactamente dentro de este contexto ya anacrónico en el Siglo XVII, y para él los romances forman parte del lenguaje cotidiano: otra vez tenemos versos "estructurales", puesto que son una expresión de la locura de nuestro protagonista. Don Quijote tiene modelos vivos de conducta en los romances, que Cervantes muchas veces arregla graciosamente a nombre de su protagonista. Para la selección de los romances, no hemos tenido en cuenta los procesos estilísticos, pues no tienen la elaboración de los versos a la italiana; hemos tratado simplemente de incluir los que ilustran mejor el mundo de don Quijote y algunos de los muchos que le sirven de modelo para su vida.

En el capítulo XVI de la Segunda Parte tenemos el diálogo

entre don Diego de Miranda y don Quijote. Ambos tienen una posición inicial que se modifica después en el caso de don Diego, y en parte en el caso de don Quijote. El Caballero del Verde Gabán defiende la ciencia; don Quijote defiende la poesía de una manera brillante, pues la vive cada día. Don Diego está triste porque a pesar de la educación "científica" que trató de dar a su hijo en Salamanca, éste ha llegado a ser poeta, y rehusa aprender una verdadera ciencia. Don Quijote explica al caballero que la poesía es para los "discretos", y no para cualquiera. Para ser poeta no es bastante conocer la técnica y el arte; es necesario tener una índole natural, hay que nacer poeta. El arte perfecciona esta naturaleza pero no se puede pasar de ella. Don Quijote nos da una descripción digna de él de la poesía, fruta de su imaginación tan particular:

"La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída, por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios . . . Hala de tener, el que la tuviera, a raya, no dejándola correr en torpes Sátiras ni en desalmados sonetos, . . . no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran."⁴

⁴ El Quijote, ob. cit., Parte Segunda, Cap. XVI, tomo 5, pág. 28-30.

Después añade: "Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo, y así, el que con los requisitos que he dicho tratare y tuviere a la poesía, será famoso y estimado su nombre en todas las naciones políticas del mundo."⁵

En esta antítesis "discretos"-"vulgo" reside la clave de la concepción poética, y artística de don Quijote y de Cervantes, y que Riley menciona a menudo en La teoría de la novela en Cervantes. El vulgo no puede producir buenos poetas, y tampoco puede admirar un buen poema, pero es él quien asegura la popularidad de centenares de poemas que no tienen valor. Todavía no sabe don Quijote en qué categoría clasificar a don Lorenzo, hijo de don Diego, pero, puesto que a éste no le gustan los romances, poemas genuinamente españoles, que forman la base de la inspiración poética de nuestro Hidalgo, tiende más a ponerle dentro de la categoría del "vulgo". Sin embargo un poeta bueno en un género debe de serlo en cualquier otro género, porque debe de tener la índole para todos los géneros, si la tiene. Si don Lorenzo es un verdadero buen poeta, lo será también en los romances y en la glosa, forma poética hasta entonces poco apreciada por don Quijote.

Veremos más adelante (en el capítulo XVII de la Segunda Parte)

⁵Ibidem, pág. 30.

lo que piensa el Ingenioso Hidalgo de la glosa de don Lorenzo. Su opinión inicial es la siguiente: "Un amigo y discreto . . . era de parecer que no se había de cansar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas , o las más veces, iba la glosa fuera de la intención y propósito de lo que pedía que se glosaba; y más, que las leyes de la glosa eran demasíadamente estrechas"⁶. Otra vez vemos que don Quijote atribuye gran importancia a la opinión de los "discretos", que siempre trata de seguir. Según él los límites de la glosa, son demasiado estrechos, y entonces es una expresión poética difícil, como lo son todos los géneros poéticos. Para Cervantes y para su protagonista, la perfección es la meta en el arte, y solamente una minoría llega bastante cerca de ella.

Veremos en la parte analítica que don Quijote no sólo acepta la glosa de don Lorenzo como buena, sino también reclama versos de arte mayor de su nuevo amigo, pero el final del episodio entre nuestro héroe y don Lorenzo nos deja sin solución verdadera o por lo menos positiva en favor del hijo del Caballero del Verde Gabán.

Hemos hablado de la diferencia entre los "discretos" y el "vulgo": mencionemos el caso de la Trifaldi, que cambió de "bando"

⁶Ob. Cit., Segunda Parte, tomo 5, Cap. XVIII, pág. 68.

si así se puede decir. En efecto, ahora que es más "discreta" no aprecia tanto los versos que antes le parecieron tan excelentes. Y con lucidez se corrige ella misma de su ceguera inicial. La Dueña Dolorida se enamoró de un cierto don Clavijo por los versos que éste le escribió. Nos cuenta sus desventuras pasadas, causadas por ciertas redondillas tituladas "De la dulce mi enemiga"⁷

"Parecióme la trova de perlas, y su voz de almíbar, y después acá, digo, desde entonces, viendo el mal en que caí por estos y otros semejantes versos, he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos los lascivos, porque escriben unas coplas . . . que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma, y como rayos os hieren en ella . . ."⁸

Si examinamos las coplas en cuestión, no vemos ninguna razón para calificarlas de buenas ni por su arte ni por las ideas que expresan. Se trata además de una traducción del italiano Serafino Aquilano, que se encuentra en el Cancionero musical de los Siglos XV y XVI (nota de Rodríguez Marín).

Y ahora reacciona fuertemente contra los bobos como ella misma lo ha sido; en fin no es tanto el poeta que compone unos versos que es parte del "vulgo" como los que consideran buenos a

⁷Ob. Cit., Segunda Parte, cap. XXXVIII, tomo 6, pág. 164.

⁸Ob. Cit., Segunda Parte, Cap. XXXVIII, tomo 6, pág. 165-166.

a estos poetas. Dice la Trifaldi de los poetas malos, "Pero no tienen ellos la culpa sino los simples que los alaban y las bobas que los creen; y si yo fuera la buena dueña que debía, no me habrían de mover sus trasnochadas conceptos ni había de creer ser verdad aquel decir: Vivo muriendo, ardo en el hielo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome, con otros imposibles desta ralea de que están sus escritos llenos."⁹ Las palabras utilizadas por la Trifaldi convienen en efecto a la descripción y a la crítica digna de un "discreto" de un poema tan poco original desde todos los puntos de vista.

Cervantes mismo nos ofrece algunos excelentes ejemplos de su "discreción" en el Quijote, especialmente en la variedad de niveles de interpretación de su novela y de sus poemas intercalados. Vamos a tratar de seguir la trayectoria de su "discreción" en el análisis de unos poemas en la obra aquí estudiada, empezando por algunos de arte mayor, de influencia italiana, y después veremos los romances. Comencemos por la parte ilustrativa del episodio entre don Quijote y don Lorenzo, arriba mencionado (Segunda Parte, Cap. XVIII). Después de haber dicho nuestro héroe sus objeciones al empleo de la glosa, escucha el poema de don Lorenzo. Se trata de una redondilla que empieza "si mi fue tornase a es."¹⁰ Esta redondilla

⁹Ob. Cit., Segunda Parte, Cap; XXXVIII, tomo 6, pág. 167.

¹⁰Ob. Cit., Segunda Parte, Cap. XVIII, tomo 5, pág. 69.

no tiene nada de original y Rodríguez Marín, en una nota a su edición nos dice, que no es de Cervantes. Expresa el tema del tiempo fugitivo, tópico literario de siempre. La glosa está escrita en coplas reales, donde se repiten y amplían las ideas del tiempo que pasa, el pasado, el presente, el futuro, la mudable fortuna, la vida que acaba en la muerte, conceptos repetidos de varias maneras en la glosa:

Cosas imposibles pido,
pues volver el tiempo a ser
después que una vez ha sido,
no hay en la tierra poder
que a tanto se haya extendido.

En general, es un conjunto de versos muy medianos y "circunstanciales" por su contenido en sí, pero, Cervantes hace de este poema un poema "estructural" por el contexto en que lo ha puesto. Forma parte integrante del episodio entre don Quijote y don Lorenzo, pues sirve de ejemplo de un conjunto de versos "circunstanciales" para ilustrar las opiniones de don Quijote y de Cervantes. Esta glosa del hijo del Caballero del Verde Gabán forma con el episodio en prosa una construcción tan apretada que el primer elemento no pudiera existir sin el segundo y vice versa. De todas formas, don Quijote alaba mucho estos versos y aun está interesado en escuchar varios otros versos de arte mayor y don Lorenzo, adulado, se apresura a decirle el soneto a la fábula de Píramo y Tisbe "El muro rompe la doncella hermosa".¹¹ Otra vez la admiración

¹¹Ob. Cit., Segunda Parte, cap. XVIII, tomo: 5, pág. 76.

de nuestro Ingenioso Hidalgo es sincera. Hay que reconocer que es difícil componer un soneto sobre un tema ya utilizado por varios otros escritores que tenga valor y originalidad, pero esto es en boga durante el Renacimiento. En efecto, es la época de las imitaciones y de las variaciones sobre varios temas de la antigüedad, como por ejemplo el de Píramo y Tisbe. Como lo sabemos, la fuente principal es la fábula contada por Ovidio en las Metamorfosis (Libro IV). Pero como muchos más temas clásicos, este poema fue precedido por muchas adaptaciones en España, de Jorge de Montemayor y de Góngora, entre otros.¹²

Desde el punto de vista formal este soneto tiene el paradigma de un soneto petrarquista: ABBA ~~ABBACDDE~~ ~~EDCDE~~ ~~EDCDE~~ En el primer cuarteto tenemos la exposición: el nacimiento del amor entre Píramo y Tisbe, que se desarrolla hasta que Tisbe solicite la muerte en el primer terceto, y al final, tiene la muerte. Es interesante notar la repetición de la palabra "estrecho" en el segundo cuarteto, y, otro juego verbal, dos paradojas: "habla el silencio" y "facilitar la más fácil cosa". También en cada cuarteto hay un encabalgamiento: entre el tercero y el cuarto versos, y entre el quinto y sexto. El efecto de las palabras "compás-paso" en el primer terceto es también interesante por la sonoridad "pas" que se repite. Pero el

¹² Sobre la popularidad del tema de Píramo y Tisbe: véase José María de Lasso: Fábulas mitológicas en España, Madrid, 1952.

segundo terceto tiene sonoridades que piden una elaboración estilística más cuidadosa. Los dos últimos endecasílabos son trimembres y correlativos, es decir que se corresponden los términos verticalmente, y ésta es una ingeniosidad debida a la influencia de los italianos en España:

↑	los mata,	los encubre y	resucita
	una espada,	un sepulcro,	una memoria

En conjunto, este soneto es bastante artificioso. Don Quijote se da muy bien cuenta de esto, y su elogio no carece de humor:

"... entre los infinitos poetas consumidos que hay, he visto un consumado poeta, como lo es Vuestra merced, señor mío; que así me lo da a entender el artificio deste soneto".¹³ Tenemos aquí la célebre ironía cervantina en este comentario: Don Quijote, portavoz de Cervantes, no puede apreciar los juegos retóricos y conceptuales, que en efecto son excesivos en su época. Estos versos de don Lorenzo son "estructurales" en el sentido de que ilustran el tema de la discusión de nuestro caballero andante con el Caballero del Verde Gabán y su hijo.

Como otro nivel de interpretación posible, muchos críticos deben ver especialmente en los dos últimos versos citados de este soneto una predicción inconsciente de la decadencia del imperio español, del desastre militar, intelectual que empieza con el reinado de Felipe III y Felipe IV y sus favoritos. Ya hemos visto la misma

¹³Ob. Cit., Segunda Parte, cap. XVIII, tomo 5, pág. 76-77.

posibilidad de interpretación en un poema laudatorio del Quijote, en el capítulo sobre este tipo de composiciones.

A pesar del contenido poco original del poema, su presencia, tanto como la de la glosa, es justificada y no sirve sólo para ornamentar la obra. Como dice Américo Castro: "En general, nadie ni nada desempeña un papel pasivo u ornamental"¹⁴ El papel de los poemas en el Quijote es muy activo: tanto para el lector como para el autor y los protagonistas. El interés que suscita cada vez un poema entre los protagonistas provoca conversaciones provechosas para todos.

Para don Quijote, y para Cervantes sin duda, la poesía es algo muy digno, alto y noble. Los poetas, los que merecen ser nombrados así por Cervantes, son casi seres sobrenaturales: "Los poetas también se llaman vates, que quiere decir adivinos", nos dice el autor a principios de la Segunda Parte. Don Quijote es el poeta ejemplar, porque es un loco poético. Su locura consiste en poetizar la realidad. El ejemplo perfecto de la locura poética de nuestro caballero andante es su estancia en la cueva de Montesinos, pero es también el principio de su desilusión, y de su vuelta a ser cuerdo.

Dulcinea, mujer poetizada también, es para él una inspiración digna de los versos más bellos, en los momentos más inesperados:

¹⁴ Américo Castro, "La estructura del Quijote" Semblanzas y estudios españoles, Princeton, N.J. 1956, pág. 230.

en el capítulo LXVIII de la Segunda Parte donde acontece la famosa "cerdosa aventura", Don Quijote, muerto de hambre, de cansancio, arrimado a un árbol, canta con los suspiros dignos de un Leriano o de un Amadís, la canción quizá más triste del Quijote: "Amor, cuando yo pienso"¹⁵. Esta situación un poco grotesca nos da otra prueba de la pureza de don Quijote y de la pureza de sus sentimientos, y también nos sumerge en la derrota del protagonista: ha sido vencido por un caballero en Barcelona.

Este madrigal está construido sobre la antítesis clásica expresada en los últimos versos:

Así el vivir me mata,
que la muerte me toma a dar la vida . . .

Está traducido de los Asolanos de Pedro Bembo, nos dice Rodríguez Marín.¹⁶ También dice Marín que Cervantes no se apropió el poema, sino que ha hecho una sátira contra el afán de imitar a los extranjeros, otro exceso condenado por el autor, y eso explica en gran parte la presencia de estos versos en el Quijote.

Desde el punto de vista de la versificación no presenta nada de especial. El paradigma es aBbA cDdE fGgH, con la alternación de heptasílabos y endecasílabos.

Don Quijote aquí vive verdaderamente su pena, y representa

¹⁵Segunda Parte, tomo 8, cap. LXVIII, pág. 173.

¹⁶Ver nota al madrigal de don Quijote en el tomo 10, cap. XXXVIII, pág. 115-121.

el retrato perfecto de Amadís en la Peña Pobre lamentando el abandono de Oriana. Pero se trata aquí de un asunto diferente; ¿cómo puede don Quijote ponerse en un estado semejante por una mujer que ni ha visto? La poetización de la famosa Aldonza Lorenzo forma parte de la clave de la psicología del Ingenioso Hidalgo. Sentimientos tan puros, y tan poco fundados sobre la realidad, casi son inhumanos, pero en éstos consiste la locura poética de don Quijote. Sin estos versos en el contexto dado, perderíamos un rasgo importante del desarrollo del personaje desde el punto de vista de la caracterización.

Pasemos ahora al capítulo XIV de la Primera Parte "Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos" Es interesante por contener la "canción desesperada"¹⁷ y una crítica sobre la verosimilitud del poema y de la conducta de Grisóstomo.

Primero analicemos el poema mismo empezando por las fuentes posibles de Cervantes. La principal, según Arturo Marasso,¹⁸ es el libro IV de la Farsalia de Lucano, contado por la maga de Tesalia a un muerto que resucita. Es un pasaje bastante tormentoso y terrible, y el principio de la "canción desesperada" corresponde bastante bien al libro mencionado por Arturo Marasso. También la situación de Grisóstomo y de Marcela ofrece similitudes con la de la Eneida entre Eneas y Dido, y además con la de la Fedra de Eurípides. Estas semejanzas se constaban sobre todo en la manera de

¹⁷Ob. Cit., Primera Parte, cap. XIV, tomo I, pág. 375-385.

¹⁸Arturo Marasso La invención del "Quijote", "canción desesperada", Buenos Aires, 1954, pág. 86-95.

matarse Grisóstomo, Dido y Fedra:

. . . Ponedme un hierro en estas manos,
dame, desdén, una torcida soga: . . .

Es cierto que Cervantes se inspiró en el episodio de Dido, que se mató con hierro y del de Fedra que se suicidó con una cuerda.

Hay también alusión a que Grisóstomo irá al infierno, como

Eneas:

Haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
y que seguirá llorando en la eternidad.

En la estrofa segunda, hay alusiones al lobo que aúlla al buho que se queja, al aullido de las fieras, como en el Libro IV de la Farsalia y en los Libros IV y VI de la Eneida.

Con las numerosas reminiscencias clásicas, como las muchas canciones petrarquistas, tenemos ideas típicamente renacentistas, como la valoración platónica de la mujer. Además el elemento trágico no es tan acentuado como en las obras que inspiraron a Cervantes. Marcela sigue viviendo, gracias a la indulgencia del autor. Sigue viviendo porque no corresponde al amor de Grisóstomo; es la mujer altiva y desdeñosa típicamente platónica, que no tiene necesariamente que compartir el amor del que la quiere, del que sufre por ella y que se suicida por desesperación.

Este poema, es sin duda alguna, una prueba de la erudición de Cervantes, y es quizá el más elaborado del Quijote. Sigue el paradigma tantas veces utilizado por Petrarca : las estancias ABC
ABG CDEED, y el conmiato FFGHG.¹⁹

¹⁹
E. Segura Covarsi en La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro, Madrid, 1949, menciona el paradigma de la "canción desesperada", Apéndice VII, pág. 304.

Hay que notar la presencia de una rima interior, artificio difícil; el penúltimo verso rima con la cuarta y quinta sílaba del último verso de cada estrofa, como por ejemplo:

llevado de un forzo desvarío
por gusto mío sale y tu despecho.

La "canción desesperada" fue compuesta por Cervantes según Rodríguez Marín, pero con anterioridad, y fue después enmendada para el Quijote.

Este análisis de la canción en sí no nos permite llegar a la esencia de este poema: su presencia es otra vez "estructural". Otra vez tenemos los comentarios de los que la escucharon, y entre otras reacciones, la reacción de don Quijote a propósito del episodio de Marcela y Grisóstomo. La impresión general de los oyentes fue buena, pero éstos se fijaron sobre un detalle que tiene que ver con la verosimilitud del poema, ¿Corresponde de veras lo expresado en estos versos a la realidad? Las opiniones que da Grisóstomo sobre Marcela no corresponden a la realidad, y así no son justificadas. Marcela es en realidad modelo de pureza y recato, y los celos que él describe son un perjuicio al buen crédito y a la buena fama de Marcela. Este juicio se puede aplicar en efecto a muchos poemas de amantes, como en las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas. Ambrosio, amigo de Grisóstomo, justifica el poema, y lo pone dentro de los límites de la verosimilitud, satisfaciendo a don Quijote y los demás: "Y como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los

celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas."²⁰

Así queda justificada la verosimilitud del poema, y además queda sin perjuicios la fama de Marcela, que, en efecto, es "sin falta alguna".

Don Quijote, como Cervantes, no es partidario de Crisóstomo. Se nota esto por la ironía del epitafio al pastor enamorado que sigue la historia:

Yace aquí de un amador
el mísero cuerpo helado,
que fue pastor de ganado,
perdido por desamor.

Murió a manos del rigor
de una esquivia hermosa ingrata
con quien su imperio dilata
la tiranía de amor.²¹

Marcela, en un discurso brillante, se justifica delante de todos, y gana la indulgencia y comprensión de don Quijote sobre todo, que siempre defendió la libertad de escoger de las mujeres.

En el caso de Crisóstomo sucede lo contrario: no tiene la indulgencia de don Quijote ni de Cervantes. Ambos se burlan más bien de este amador que al fin y al cabo se mató por Marcela, mujer casi sin piedad.

Para Marcela, para Crisóstomo y para don Quijote esta "canción desesperada" quiere decir cosas diferentes: para Crisóstomo es la última manifestación de su desesperanza antes de matarse, lleno

²⁰Ob. Cit., Primera Parte, cap. XIV, tomo I, pág. 386.

²¹Ob. Cit., Primera Parte, cap. XIV, tomo I, pág. 395.

de amargura; para Marcela es otro poema entre los muchos que debe de haber recibido de su séquito de amantes, para ella no hay ningún contexto sentimental como lo hubo para el pastor desesperado. Para don Quijote es otra vez algo diferente: él vive en un mundo particular, completamente aparte del mundo de Marcela y Grisóstomo, y su interpretación de la historia es la de un testigo que sale del universo platónico literario, y no de la vida real. La indiferencia de Marcela, tan inhumana, pasa desapercibida a los ojos de don Quijote, o por lo menos es perfectamente justificable. Para el Ingenioso Hidalgo, es Grisóstomo que no ha sido capaz de hacer corresponder su problema personal con el ideal platónico; aquí vemos al mismo tiempo que Cervantes parodia la novela pastoril. Por eso la indulgencia hacia Marcela es tan normal para el protagonista: don Quijote encuentra en Marcela una hermana espiritual que vive en perfecto acuerdo con el mundo platónico, una mujer voluntariosa y una soñadora del ideal, de la pureza y del libre albedrío, como don Quijote.

Por la seriedad con que don Quijote toma el asunto, vemos lo importante que es el platonismo de nuestro Hidalgo. Suicidarse por un ideal tan bello y un sueño tan imposible como por Dulcinea sería impensable para él; según él hay que aceptar esta situación, que es la más pura que pueda existir: Dulcinea no es una mujer de carne y hueso; vive en las esferas divinas, y don Quijote ha creado él mismo esta situación. Por eso, es evidente que no le es aceptable que Grisóstomo se suicide. Esta manera de pensar forma parte de la

locura del protagonista, y esta discusión entre los personajes después de la "canción desesperada" nos ha permitido notar la reacción psicológica del protagonista tan característica: como siempre, nos hace un discurso sobre el asunto, discurso que revela un nuevo rasgo de su carácter.

Otra vez entonces nos encontramos con una piedra de toque en la presencia de esta canción. Es piedra de toque de toda la estructura del Quijote y nos ayuda a comprender la obra.

En los ejemplos hasta ahora tratados, hemos visto que Cervantes debe mucho al "Cinquecento" italiano. Por su respeto al equilibrio y al decoro, evitó los excesos y los condenó también, utilizándolos a veces con ironía, y condenó al mismo tiempo las adaptaciones italianas sin valor artístico que se apresuraron a hacer muchos escritores.

Después de haber analizado unos versos de arte mayor, y las formas nuevas importadas de Italia, pasamos ahora a los romances, cuya contribución es de dar más originalidad al Quijote, según nuestra opinión. Dice Menéndez Pidal: "El Quijote mismo debe su idea inicial y sus primeros capítulos a una parodia entremesil de romances; debe a éstos también la inspiración de episodios capitales, como el de Cardenio en la Sierra Morena o el de la cueva de Montesinos".²²

En efecto, los cervantistas en general están de acuerdo

²²R, Menéndez Pidal, Flor nueva de romances viejos., Buenos Aires, 1965 "Proemio", pág. 32.

sobre el hecho de que el Quijote es un "romancero"; es decir una colección de romances que tiene su valor literario, histórico y lingüístico. En el tiempo de Cervantes, los romances como los de don Quijote formaban parte de la vida cotidiana especialmente de las aldeas, como el lugar sin nombre de la Mancha, pero ya estaban cayendo en desuso. Don Quijote prolonga la vida de los romances en su manera de hablar, que es anacrónica en relación con el habla de los demás personajes. En efecto, los romances florecieron sobre todo entre los siglos catorce y dieciséis, y, por su tema, y su estilo, formaron un género exclusivo a España. Vamos a resumir en unas palabras la formación de los romances viejos, pues hay muchos en el Quijote.

Los romances más viejos no son más que trozos de poemas épicos, transmitidos de memoria de generación en generación, como muchos trozos del cantar de gesta perdido de Los infantes de Lara viven hoy día bajo forma de romances. Menéndez Pidal²³ nos explica que puesto que el trozo ha sido extraído de su contexto histórico, llega a ser autónomo. Lo que predomina después son los sentimientos de los personajes como individuos, su reacción a una situación dada, y así nace el lirismo especial de los romances. Del estilo puramente épico nace así el épico-lírico y el dramático-lírico. Pero se conserva el tema de la epopeya medieval.

Más tarde, los romances se inspiraron en acontecimientos nacionales importantes, como la Reconquista, y sintetizan la vida del

²³Ob. Cit., "Proemio", pág. 10-14.

pueblo. También muchos poemas líricos fueron transformados en romances.

La forma métrica es siempre la misma: consiste en versos octosílabos asonantes. El estilo es sencillo, hay poca ornamentación: la adjetivación es limitada a lo necesario, por ejemplo, y lo maravilloso es reducido a su menor expresión. Del romance se destacan la nobleza, la llaneza, cualidades tan apreciadas por Cervantes, que su preferencia es natural por esta forma tan genuinamente española. Durante el Siglo de Oro, el romance llega a más perfección estilística. Pero en un romance se consigue la sencillez más difícilmente que la sofisticación de un soneto. El Quijote es quizás la última obra donde aparecen los romances antiguos, puesto que éstos caen en el olvido poco después. Por esto es que hoy día, después de la revalorización de los romances, está difícil a veces encontrar una buena versión de un romance. En el Quijote entonces, encontramos una manifestación tardía de los viejos romances en una novela. Fueron todavía tan popular y tan asimilados al habla del pueblo cuando se imprimieron las primeras ediciones del Quijote, que muchos fueron estampados a renglón corrido, puesto que era evidente para los lectores que eran versos. Además dice Rodríguez Marín que entonces "era costumbre de autores e impresores escribir e imprimir los versos a renglón tirado, como prosa, cuando no pasaban de cuatro o seis."²⁴

²⁴Nota de Rodríguez Marín [tomado por él de los Orígenes de la novela de M. Pelayo, tomo III], tomo 1, pág.71.

En el caso del Quijote, estos versos son siempre de romances asimilados al habla, como por ejemplo:

Mis arreos son las armas
mi descanso el pelear.²⁵

Este romance sigue siendo conservado en el Cancionero de romances, de Amberes, y forma parte del ciclo bretón. Estos dos versos se citan a menudo en el Quijote, y nos ponen dentro del espíritu caballeresco; son un resumen exacto del oficio del caballero andante, sus trabajos, sus combates para proteger las víctimas de las injusticias y su preocupación continua de agradecer a su dama. También se encuentran varias interpretaciones de un romance, arregladas por Cervantes para Don Quijote, o también tenemos una refundición de varios romances que tratan el mismo tema:

"Nunca fuera caballero"²⁶,

es de un viejo romance de Lanzarote amoldado al nombre y pueblo de don Quijote, usado, otra vez, en broma; este mismo romance aparece más tarde terriblemente deformado en boca de Sancho,²⁷ y una tercera vez,²⁸ siempre para dar un efecto de burla y de broma. Por último, lo encontramos a renglón corrido también.²⁹

²⁵Ob. Cit., Primera Parte, cap. II, tomo 1, pág. 116.

²⁶Ob. Cit., Primera Parte, cap. II, tomo I, pág. 120.

²⁷Ob. Cit., Segunda Parte, cap. XXXI, tomo 6, pág. 11.

²⁸Ob. Cit., Segunda Parte, cap. XXIII, tomo 5, pág. 182.

²⁹Ob. Cit., Primera Parte, cap. XIII, tomo i, p. 357.

Un caso de confusión de varios romances se encuentra en "¿Dónde estás, señora mía?"³⁰ Es la confusión de versos del Marqués de Mantua, con otros de orígenes diversos, pero tratando el mismo tema. Lo interesante en este caso es cómo estos versos han sido transformados por la locura de don Quijote, que cree ser Valdovinos, en el romance arriba mencionado, y que cree también ser Abindarráez, personaje de romances moriscos.

En este mismo contexto de libros de caballerías, tenemos dos alusiones a lo que escribió Cervino, hijo del rey de Escocia en el trofeo de las armas de Roldán, "Nadie las mueva"³¹: Otra vez lo cómico: don Quijote quiere hacer lo mismo con sus armas, un trofeo con una inscripción.

Otro verso muy popular en la época de Cervantes "Mensajero sois, amigo . . ." ³², tomado de un romance de Bernardo del Carpio, que entra en la conversación ordinaria de don Quijote como frase hecha del idioma.

Caso interesante es el del labrador del Toboso que canta "Mala la hubistes, franceses" ³³, tomado del Romance del cautiverio de Guarinos, que se encuentra en Flor nueva de romances viejos (p. 31-33), y que se encuentra todavía entre los judíos españoles. Don Quijote, de camino a buscar la casa de Dulcinea, sacó mal

³⁰Ob. Cit., Primera Parte, cap. V, tomo I, pág. 174-175.

³¹Ob. Cit., Primera Parte, tomo I, cap. XIII, pág. 367; Segunda Parte, tomo 8, cap. LXVI, pág. 144.

³²Ob. Cit., Segunda Parte, cap. X, tomo 4, pág. 210.

³³Ob. Cit., Segunda Parte, cap. IX, tomo 4, pág. 200.

Un caso de confusión de varios romances se encuentra en "¿Dónde estás, señora mía?"³⁰ Es la confusión de versos del Marqués de Mantua, con otros de orígenes diversos, pero tratando el mismo tema. Lo interesante en este caso es cómo estos versos han sido transformados por la locura de don Quijote, que cree ser Valdovinos, en el romance arriba mencionado, y que cree también ser Abindarráez, personaje de romances moriscos.

En este mismo contexto de libros de caballerías, tenemos dos alusiones a lo que escribió Cervino, hijo del rey de Escocia en el trofeo de las armas de Roldán, "Nadie las mueva"³¹: Otra vez lo cómico: don Quijote quiere hacer lo mismo con sus armas, un trofeo con una inscripción.

Otro verso muy popular en la época de Cervantes "Mensajero sois, amigo . . ." ³², tomado de un romance de Bernardo del Carpio, que entra en la conversación ordinaria de don Quijote como frase hecha del idioma.

Caso interesante es el del labrador del Toboso que canta "Mala la hubistes, franceses"³³, tomado del Romance del cautiverio de Guarinos, que se encuentra en Flor nueva de romances viejos (p. 31-33), y que se encuentra todavía entre los judíos españoles. Don Quijote, de camino a buscar la casa de Dulcinea, sacó mal

³⁰Ob. Cit., Primera Parte, cap. V, tomo I, pág. 174-175.

³¹Ob. Cit., Primera Parte, tomo I, cap. XIII, pág. 367; Segunda Parte, tomo 8, cap. LXVI, pág. 144.

³²Ob. Cit., Segunda Parte, cap. X, tomo 4, pág. 210.

³³Ob. Cit., Segunda Parte, cap. IX, tomo 4, pág. 200.

agüero de un simple romance cantado por un labriego. En unas palabras debidas al azar, Don Quijote ve la predicción de su fracaso. Según Arturo Marasso, eso pone el Quijote una vez más en la tradición épica de la Odisea.³⁴

Hay muy pocos romances que no tienen inspiración caballeresca, es decir que no son antiguos. Sin embargo, hay uno que llama la atención por su sencilla belleza. Es el que canta el mozo de mulas enamorada de Clara.³⁵ Sirve de introducción a la historia del mozo, y especialmente las dos primeras estrofas son lindos versos. Cejador menciona en su Diccionario una fuente de Cervantes en el verso 515 del Canto III de la Eneida: "ve todos los astros que pasan por el cielo tranquilo", cantado por Palimero. El texto de este romance "nuevo" es transcrito por completo, como el de otros romances del mismo género, que son muy pocos, como por ejemplo el que empieza "Suelen las fuerzas de amor"³⁶ u. "¡Oh tú, que estás en tu lecho"³⁷, ambos en el episodio de los duques. Al contrario, nunca tenemos el texto completo de romances "viejos", a veces se limita Cervantes a mencionarnos dos versos en total de un romance conocido por todos, probablemente para no fastidiar al lector con enumeraciones de versos sin fin. Los versos citados

³⁴ Arturo Marasso, Ob. Cit., "La adivinación por las palabras", pág. 192-193.

³⁵ El poema se titula "Marinero soy de amor", (Primera Parte, cap. XLIII, tomo 3, pág. 258).

³⁶ Ob. Cit., Segunda Parte, cap. XLVI, tomo

³⁷ Ob. Cit., Segunda Parte, cap. XLIV, tomo

son quizás mejor conocidos de todo el romance, o a lo mejor los únicos. En efecto, todos conocen:

Mis arreos son las armas,
mi descanso el pelear,

como "frase hecha" sin conocer lo que sigue después. Los romances "nuevos" no tienen los temas antiguos caballerescos; son para expresar el amor de Altisidora por Cervantes, por ejemplo, o el del mozo de mulas por Clara. Los romances "viejos" son los vehículos del fondo caballeresco del Quijote, de la locura del Ingenioso Hidalgo, y de la ironía de Cervantes. Llevan consigo el contexto de libros de caballerías, de los relatos de héroes caballerescos conocidos de todos como Lanzarote, Amadís, Palmerin, Roldán, en que se inspira Cervantes, y el personaje principal. Pero el personaje principal ha llegado a la locura por leer día y noche estos libros de caballerías; y su visión ha quedado deformada. Mientras que todos han leído esta clase de libros en el Quijote, y que conocen los mismos episodios que el Hidalgo, don Quijote penetra en este mundo sin tener cuenta del factor "tiempo", puesto que vive en el pasado, del factor "acción", puesto que no actúa como debiera actuar un hidalgo del siglo XVI como él, y del factor "realidad", puesto que lo que es su realidad no lo es para los demás y vice versa. Esto es arreglado por Cervantes para ironizar el tema caballeresco. Además, como hemos mencionado, los romances son muchas veces arreglados por Cervantes a nombre de don Quijote, cuando originalmente eran a nombre de Lanzarote:

. . . como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél . . .³⁸

trozo que es una deformación del Romancé de Lanzarote:

. . . Como fuera Lanzarote
cuando de Bretaña vino;
que dueñas curaban dél . . .

Todavía no está agotado el tema de los versos intercalados en el Quijote, porque la contribución cervantina ha sido, como siempre, substancial. Se podría hablar del Quijote como "refranero" pero puesto que los refranes son formas más bien semipoéticas, merecerían un capítulo para ellos solos. Baste mencionar la obra de Juan Suñé Benages titulada Fraseología de Cervantes, Barcelona, 1929, entre otras notables contribuciones al estilo del Quijote, tan variado.

Si comparamos ahora el uso y función de los versos intercalados en la Diana, el Quijote, y las Novelas amorosas y ejemplares, vemos que para cada obra estamos en un caso diferente. En la Diana, la personalidad del autor con su sentido musical tan desarrollado contribuye a dar una impresión de unidad armónica que da la originalidad a la obra de Montemayor. El lirismo del autor nos hace penetrar en el mundo del amor, estilizado pero con rasgos personales. En la obra de María de Zayas veremos que los versos intercalados son sobre todo decorativos, y su inclusión es para seguir el modelo de Boccaccio, más que para dar un mensaje personal al lector. En el

³⁸Ob. Cit., Primera Parte, cap. II, tomo I, pág. 120.

Quijote, la ornamentación está subordinada al contenido mismo de los versos intercalados, y a su contexto que siempre está cargado de alusiones y de posibilidades de interpretación. Hemos visto unas posibilidades de interpretación en unos poemas, como en la "canción desesperada", y la conclusión en cada caso es que son poemas "estructurales". Son "estructurales" por el contexto mismo en el que los ha puesto Cervantes, si no lo son por el mero contenido: en el caso de la glosa y del soneto a Píramo y Tisbe de don Lorenzo, tenemos dos poemas "circunstanciales" en sí, pero su presencia en la prosa es indispensable para la ilustración de discusiones sobre los géneros poéticos, de opiniones personales de los personajes. También de su presencia podemos deducir muchos estados psicológicos, como de la presencia del madrigal de don Quijote en el capítulo LXVIII de la Segunda Parte: "De la cerdosa aventura que le aconteció a don Quijote." Los romances son "estructurales" por constituir el fondo caballeresco tan importante del Quijote. Además, en conjunto es cierto que los poemas intercalados del Quijote llevan variedad bajo todas sus formas y que contribuyen a la popularidad del libro como la novela más conocida no sólo en el plano español sino también en el universal.

CAPÍTULO V

LOS VERSOS INTERCALADOS DE LAS NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES DE
MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

En las conclusiones que hemos sacado de cada capítulo hasta ahora, hemos mencionado brevemente los poemas intercalados de la obra de doña María de Zayas y Sotomayor. En una comparación sumaria entre los versos de la Diana, del Quijote, y de las Novelas amorosas y ejemplares, hemos dicho que los poemas de las novelas de María de Zayas son los más "circunstanciales" de las tres obras. También hemos tratado de demostrar que el uso y función de estos versos intercalados tiene su originalidad propia en cada novela. Ahora vamos a ver a pesar de ser "circunstanciales" los poemas de la novela de doña María añaden algo original a la obra, y a nuestro estudio.

A un escritor del Siglo de Oro se le hacía muy difícil escribir una obra que tuviera éxito y originalidad, sobre todo después de la publicación de la mayoría de las obras de Cervantes, Lope, Castillo Solórzano para sólo mencionar a algunas. Es cierto que doña María de Zayas se inspiró en la lectura de todas estas novelas, y de las novelas de Boccaccio para su propia obra. Es interesante el trabajo de Edwin B. Place sobre esta obra, por su esfuerzo de buscar las fuentes directas de María de Zayas en su novela.¹ Agustín de Amezúa nota en el prólogo a su edición

¹Edwin B. Place, "María de Zayas, an Outstanding Woman Short Story Writer of Seventeenth Century Spain", University of Colorado Studies, Vol. XIII, 1923, pág. 1-56.

de las Novelas amorosas y ejemplares² que en este caso, Edwin Place ha exagerado la importancia de la aportación italiana puesto que tiende a ver en cada novela una imitación directa de Boccaccio o de otro autor italiano y así quita toda la originalidad a la obra de María de Zayas: " Este prurito, pues, engañoso y peligroso, ha llevado a un excelente crítico norteamericano, Edwin B. Place, a encontrar antecedentes literarios en casi todas las novelas de doña María de Zayas, la cual resulta así servil imitadora de los novelistas italianos, como si la riqueza de sucesos novelescos y caracteres recios que ella tenía delante de sus ojos no hubieran sido, como fueron, fuente viva y abundosa donde beber sus relatos."³ Tanto Agustín de Amezúa, como Lena E.V. Sylvania⁴, están de acuerdo en decir que en efecto esta imitación directa se limita a la última novela, El jardín engañoso, donde la influencia boccacciana es patente. Pero el elemento boccacciano está además presente en la estructura de la colección. Primero tenemos un marco constituido por un grupo de personajes, que tienen su historia propia. Esta historia se desarrolla de una manera lógica hasta su desenlace. Dentro de este marco tenemos los cuentos intercalados contados por los personajes del marco, que no tienen que ver con la historia del marco. Además de las novelas intercaladas, hay poemas intercalados tanto en

²La edición que utilizamos es la de Agustín G. de Amezúa, Madrid, 1948.

³Novelas amorosas y ejemplares, Ob. Cit., pág. XV.

⁴Lena E.V. Sylvania, "Doña María de Zayas y Sotomayor, a contribution to the Study of her Works", Columbia University Theses, N.Y., 1922.

las novelas como en el marco mismo. El esquema de la obra de María de Zayas no es original a la autora, pero Agustín de Amezúa y Lena Sylvania son unos de los escasos críticos que han escrito extensamente sobre las Novelas amorosas y ejemplares y que han tratado de revalorizar la obra de la autora como fruto de su personalidad y de su inteligencia más que de sus deudas literarias. En efecto, si uno lee a María de Zayas con cuidado, puede notar cosas interesantes sobre la personalidad de la autora. Ya hemos visto cómo en los mismos versos laudatorios a la obra de la autora, tan convencionales, hemos podido encontrar rasgos interesantes de la personalidad de María de Zayas. Gracias a los poemas laudatorios sabemos que María de Zayas es una figura conocida en el medio ambiente literario de su época. Veamos un ejemplo:

Crezca la gloria española,
insigne Doña María,
por ti sola, pues podría
gloriarse España en ti sola;⁵

También podemos deducir que es madrileña:

Preciése de tal prenda Manzanares,
pues enriqueces su florido suelo,
contra las fuerzas del cadeno olvido.⁶

De la misma manera se pueden sacar de las novelas mismas unas ideas de la autora; es lo que haremos ahora, y veremos como estas ideas personales pueden aplicarse a la inclusión de los

⁵Ob. Cit., A doña María de Zayas Sotomayor, doña María Caro de Mallén, pág. 10.

⁶Ob. Cit., Del doctor Juan Pérez de Montalván, pág. 13.

versos en la obra.

El rasgo principal que se puede deducir de la lectura de las Novelas amorosas y ejemplares, es el feminismo. Siendo mujer, doña María emplea su talento natural para la defensa de las injusticias y de los prejuicios en contra del sexo débil. Así es que se pone en contra de las corrientes antifeministas tan populares hasta hoy día, sobre todo en España, corrientes que reprochan a la mujer su debilidad, su poca virtud, su falta de consistencia, su hipocresía y su astucia. Para evitar cualquier clase de competencia de parte de una mujer, el hombre debe encerrar a su mujer en casa, sin dejarle muchas veces conocer el mundo, y es lo que pasa en la vida cotidiana en la época de doña María. Pero doña María logró competir con los hombres, escribiendo libros, y en su prólogo nos muestra que es capaz de igualar a los hombres en el campo del entendimiento:

"...te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa."⁷ Se considera igual a los hombres, y por eso se atreve a publicar su obra: "si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la

⁷Ob. Cit., "Al que leyere", pág. 21.

misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres;
"¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotros
no podemos serlo?"⁸

Ahora que ha establecido que los hombres y las mujeres son iguales, María de Zayas nos dice que las mujeres son capaces de ser aun catedráticas, y de ocupar los puestos más altos tanto como los hombres, quizás aun más.

Podemos deducir de este prólogo que María de Zayas quiere defender a la mujer de una manera enérgica y constante en el libro. Sus heroínas siempre tratan de escaparse de situaciones sin salida a primera vista, situaciones ocasionadas por su falta de fuerzas para oponerse a la lascivia de los hombres, en muchos casos. De las varias soluciones que puedan existir, la autora sugiere la entrada en un convento, en Al fin se paga todo, por ejemplo; el recurso a los hechizos como en La fuerza del amor; o el recurso al disfraz varonil, tan popular en la comedia de entonces. Muchas veces estas soluciones no son tan alegres como lo parecen; son más bien un compromiso bastante amargo. Todas estas estratagemas las emplean las mujeres de doña María de Zayas, por no tener la ocasión de acudir a la justicia para reparar los agravios y las humillaciones recibidas, o por otras diferentes razones. Con la estratagema del disfraz varonil, la autora quiere mostrar al lector que las mujeres pueden tener la misma fuerza y energía que los

⁸Ob. Cit., "Al que leyere", pág. 21.

hombres y además la misma consideración. En El juez de su causa, Estela es una virreina modelo, además de haber hecho hazañas en el ejército de Carlos Quinto. Esto comprueba la opinión que nos ofrece doña María en "Al que leyere": "si en nuestra crianza como nos ponen el cambray, en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento."⁹

Como podemos notar, las mujeres descritas por María de Zayas son o nobles o burguesas, y estas circunstancias atenúan un poco el feminismo mencionado arriba; las mujeres de la ciudad siempre tuvieron más recursos para salvar su situación que la de las aldeas, cuya condición era peor. Además, como en las comedias de Tirso de Molina, después del caos, vuelve a establecerse el orden social. En el caso del Juez de su causa, por ejemplo, Estela vuelve a su vida doméstica, y deja el puesto de Virrey a su marido Carlos. Todas las mujeres víctimas del amor, una vez casadas con el ser querido, vuelven a su sitio tradicional, y si uno mira más allá de los episodios, se da cuenta del desengaño de doña María: muchas mujeres parecen más bellas por artificios, como Isidora y Lucrecia; otras hacen vivir a hombres sin empleo como Inés y Agustín en El castigo de la miseria. También hay la posibilidad de que la autora pinte a mujeres

⁹Ob. Cit., "Al que leyere", pág. 22.

burladas para que el público tome simpatía por ellas.

Sobre todo lo que María de Zayas reivindica para la mujer es el derecho a una existencia menos cerrada, a cierta cultura, a una participación mayor en la vida social. Se da también cuenta de que el único y verdadero remedio es la vuelta al hogar, con una base más razonable, por un casamiento a su gusto. También parte del feminismo de la autora es la visión neoplatónica de la mujer como amante ideal, visión tan popular en el Siglo de Oro español, que se vio en las obras que hemos antes mencionado, en el Quijote, y la Diana, y otras obras como el Amadís, o la Cárcel de amor, por ejemplo.

Todos los rasgos arriba mencionados están incluidos en las Novelas amorosas y ejemplares, de una manera más clara en la prosa que en los poemas, puesto que los versos intercalados de la obra son los ejemplos más puros de versos "circunstanciales". Pero tenemos varios grados de "circunstancialismo". Es cierto que el papel de los versos dentro del marco es diferente que el de los versos dentro de las novelas intercaladas. En el marco, tenemos un número fijo de personajes, y tenemos entre ellos una historia que consiste en problemas amorosos. Lisis y su madre Laura invitan a unos amigos durante cinco noches seguidas para entretenerse. Entre los invitados está don Juan, primo de otra invitada, Nise, y de quien Lisis está enamorada. Pero don Juan está enamorado de Lisarda, prima de Lisis. Don Diego, amigo de

don Juan se enamora de Lisis, y después, don Juan tiene celos de la amistad entre los dos. Estamos en un ambiente de amores no correspondidos, de triángulos amorosos. Los poemas que tenemos dentro de este marco contienen cierto "estructuralismo": expresan el amor que un personaje tiene por otro, ocultan confesiones de un personaje a otro, bajo la cubierta de nombres ficticios. Por ejemplo el primer romance cantado por Lisis traduce sus celos de don Juan: "Escuchad, selvas, mi llanto",¹⁰ Además de ser un ornamento, este poema es intencionado por parte de Lisis; ella lo escogió especialmente para quejarse del poco caso que hace de ella don Juan; doña María lo ha puesto dentro de un contexto que le da más "estructuralismo".

En las novelas contadas por los personajes, tenemos poemas con varios grados de "circunstancialismo". Primero tenemos los puramente "circunstanciales", los que sirven únicamente para adornar el relato y para divertir a los personajes del marco; también tenemos el otro extremo en el contexto de esta obra, cuando se puede interpretar cierta intención de la autora para incluir los versos. Esta intención es evidentemente feminista, como lo veremos en un ejemplo más adelante.

En el contexto de las Novelas amorosas y ejemplares, los términos "circunstancial" y "estructural" tienen un sentido especial, como lo tuvieron los del Quijote y de la Diana. La mayoría de los

¹⁰Ob. Cit., pág. 33-34.

— versos intercalados en las historias tienen más "circunstancialismo" que "estructuralismo", pero si estuvieran en el Quijote, aun los versos más "estructurales" de aquí no serían más que "circunstanciales". Nunca tienen varios niveles de comprensión; nunca pueden tener varias interpretaciones con el contexto. Expresan casi siempre el amor.

En general, hablando de la forma de los poemas, doña María parece tener cierta preferencia por los metros cortos: entre los cuarenta y un poemas incluidos en total, tenemos 18 romances, y 4 décimas. Es decir más de la mitad son octosílabos. Después viene la preferencia por los sonetos, puesto que hay 9 poemas de esta clase. Es interesante notar a propósito de los sonetos una innovación propia de María de Zayas: al final de los sonetos se nota la presencia de un estrambote con dos estrofas de tres versos, heptasílabos los dos primeros, y endecasílabos los últimos.

Por ejemplo, a finales del soneto "Por cuerda os tiene amor en su instrumento"¹¹, tenemos los versos siguientes:

Mas, pluma mía, ¿para
qué desta prima bella
amor, que la possee, cante della?

Lo que yo le suplico,
es, que siendo tercera,
diga a su bella prima que me quiera.

Como ya hemos dicho, el tema es casi siempre el amor, los celos, las quejas. Pero tenemos un caso aparte, donde tenemos un extremo de la "circunstancialidad": el tema es un tema burlesco,

¹¹Ob. Cit., pág. 195-196.

festivo, sobre las pulgas: "Entremos, pulga hermana"¹². Son silvas cantadas por Filis al final de la novela quinta titulada La fuerza del amor, únicamente para hacer reír al grupo reunido en la casa de Lisis. Aquí, el hilo narrativo no pudiera ser más cortado que con estos versos, y además la autora misma nos hace, el comentario siguiente inmediatamente después de las liras de paradigma aBaBcC: "Notable gusto dieron a los oyentes las bien cantadas liras, conociendo, como era la verdad, ser hechas para algún certamen, y dieron por ello muchas gracias a la divina Lisis. . ."13

El carácter de estos madrigales es burlesco y de tono quevedesco; contiene versos de este género:

. . . a todo el mundo pica y martiriza.
Sastre de carne humana . . .
¡Oh tramposo escribano,
que matar y dar vida está en tu mano!
De mi amistad te obliga,
pues te dexo picar algunas veces;
pica, y serás mi amiga. . .

El otro extremo de la "circunstancialidad" de los poemas intercalados de doña María es cuando casi se puede hablar de "estructuralismo". En la primera novela Aventurarse perdiendo, tenemos esta observación: "llegó a tanto mi amor, que me acuerdo que hice a mi adorada Sombra unos versos, que si no te cansases de oírlos te los diré, que aunque son de mujer, tanto que más grandeza, porque a los hombres no es justo perdonarles los yerros

¹³Ob. Cit., pág. 248.

que hicieron en ellos, pues los están adornando y purificando con arte y estudios; mas una mujer, que sólo se vale de su natural, ¿quién duda que merece disculpa en lo malo y alabanza en lo bueno?¹⁴

Es Jacinta que habla aquí, disfrazada de hombre, defendiendo su condición. En esta historia, como en las demás, María de Zayas insiste en decirnos que se trata de casos verdaderos. Este punto es interesante porque la autora no quiere que creamos que sus protagonistas son únicamente literarias; quiere que estas heroínas impresionen al lector como personajes sacados de la vida real, y que los poemas que componen sean casos de verdaderos poemas escritos por verdaderas mujeres. Todo esto es para reevaluar a las mujeres y para indicar que son capaces de escribir tan buenos trozos poéticos como los hombres. De todas formas, estos poemas intercalados, o gran parte de ellos, han sido escritos por doña María de Zayas misma. Tomemos los versos citados después de la observación arriba mencionada por la autora. ""Yo adoro lo que no veo"¹⁵. Son otra vez versos bñnitos, muy convencionales, y que expresan los lugares comunes del amor:

La herida del corazón
vierte sangre, mas no muero,
la muerte con gusto espero
por acabar mi pasión.

Son los mismos lugares comunes que hemos visto en algunos poemas de la Diana y del Quijote; son las consecuencias normales del

¹⁴Ob. Cit., pág. 46.

¹⁵Ob. Cit., pág. 46-47.

amor de cualquier personaje literario.

En la mayoría de los casos sin embargo, no tenemos más alusiones a los versos dentro de la prosa que la admiración de los personajes, su aprecio de la bella música y de las bellas artes. Pero los versos en sí son interesantes por su estilo, porque doña María ha puesto en sus poemas mucho esmero, y además la cualidad de sus poemas fue seguramente muy apreciada por el mundo literario de su época.

Doña María es poetisa, y excelente poetisa. Un ejemplo perfecto de su arte se encuentra en la novela sexta: El desengañado amando, y premio de la virtud. Se trata de un romance que empieza: "Melancólicas sospechas".¹⁶ Este romance es interesante por su ritmo: primero es de unidad estrófica cuaternaria, y hay un estribillo que se repite y que da musicalidad al poema:

¿Quién sois? Mas ya sospecho,
que pues no sois amor, que seréis celos.

No se trata de quejas tan tristes y melancólicas como las que se encuentran en la Diana, por ejemplo. Estas quejas amorosas son como un dulce murmullo:

A quien con lágrimas tiernas,
de mi voluntad efectos,
de mi amor ciertas señales,
humilde pido remedio.

. . . Oye mis tiernos suspiros,
ídolo a quien reverencio, . . .

¹⁶Ob. Cit., pág. 255-257.

Claro, como en la Diana, estos versos traducen la emoción, la tristeza de una persona enamorada, pero, los personajes de las Novelas amorosas y ejemplares son tan estilizados, que no se puede hablar de hondura psicológica. En la Diana se notan ciertas etapas características de estados psicológicos, pero aquí muy poco. Todos los personajes tienen el mismo leitmotiv: son mujeres que se quejan de su vida desdichada, casi siempre. Así es que en esta obra no se puede explotar la dimensión psicológica, que forma un nivel distinto en la Diana, nivel que clasifica los versos intercalados de la obra de Montemayor más dentro de los versos "estructurales".

Si la función y el uso de los versos intercalados de las Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas no tienen los diferentes niveles de comprensión "estructurales", como en el Quijote, o aun en la Diana, por lo menos en sí tienen cierto mérito: quizás por ser escritos más cuidadosamente, son de una cualidad superior, y dignos de ser recogidos en cualquier antología de poemas del Siglo XVII. Como queda dicho, sirven en la mayoría de los casos para adornar la obra; a veces ilustran el feminismo de la autora. El criterio de María de Zayas es a la vez estético y formal, pero no "estructural".

CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos examinado un rasgo especial en la novelística del Siglo de Oro, que, salvo en algunos casos excepcionales, es casi inexistente en la novelística contemporánea: la presencia de poemas laudatorios como prólogo poético de las novelas, y la presencia de poemas intercalados dentro de las novelas. Ahora podemos sintetizar el papel de estos poemas.

Primero, hemos visto que esta mezcla prosa-verso forma parte de las teorías sobre la novela de la época; la base de esta teoría es más bien una concepción artística, que permite la mezcla de varios géneros literarios en una sola obra literaria para introducir más variedad. No se trata entonces aquí de una base rígida como la de la versificación de un poema, por ejemplo.

Consecuentemente, cada autor tiene su propia idea sobre el empleo de poemas en su novela, y el éxito y la cualidad de la obra dependen del talento, de los dotes artísticos del autor en hacer algo original y de valor.

En la mayoría de los casos, los versos laudatorios tienen como papel el de alabar al autor, a la obra, a los personajes de la obra. Estos versos los escriben generalmente amigos del autor, que a su instancia, le dedican elogios bastante convencionales que sirven de prólogo a la obra. Muchos autores, escriben los versos laudatorios ellos mismos, bajo seudónimos, como Quevedo y Cervantes, por ejemplo.

En nuestro capítulo sobre los versos laudatorios, hemos tratado de averiguar cuánto un autor puede añadir a un esquema aparentemente tan sencillo. No sólo es en el contenido superficial sino también en lo que se entresaca de la lectura de los versos preliminares, donde se puede ver realmente la originalidad del autor. Y es esta segunda alternativa que hace de los versos laudatorios del Quijote algo sobresaliente: Cervantes convierte una convención literaria en algo que expresa opiniones personales e irónicas sobre los excesos de la literatura de su época, y que conduce al lector hacia el mundo burlesco del Ingenioso Hidalgo.

Es el mismo criterio que distingue los versos intercalados del Quijote de los de las demás obras estudiadas: el contenido. Basándonos en el contenido de los poemas, los hemos dividido en poemas "estructurales" y en poemas "circunstanciales". En el Quijote, la poesía intercalada es "estructural": de una manera u otra nos permite añadir cosas importantes al progreso o a la completa comprensión de la historia, sin que la trayectoria de ésta resulte demasiado modificada. En la Diana, hemos comprobado que también los versos incluidos tienen cierta función "estructural", a pesar del hecho que a veces se puedan calificar de digresiones, que impiden la progresión del hilo narrativo. Esta función "estructural" viene de la personalidad del autor, que compuso su novela como un compositor hubiera compuesto una obra musical. Pero esta función estética no tiene el sentido ni el peso de la del Quijote.

En nuestro capítulo sobre los versos laudatorios, hemos tratado de averiguar cuánto un autor puede añadir a un esquema aparentemente tan sencillo. No sólo es en el contenido superficial sino también en lo que se entresaca de la lectura de los versos preliminares, donde se puede ver realmente la originalidad del autor. Y es esta segunda alternativa que hace de los versos laudatorios del Quijote algo sobresaliente: Cervantes convierte una convención literaria en algo que expresa opiniones personales e irónicas sobre los excesos de la literatura de su época, y que conduce al lector hacia el mundo burlesco del Ingenioso Hidalgo.

Es el mismo criterio que distingue los versos intercalados del Quijote de los de las demás obras estudiadas: el contenido. Basándonos en el contenido de los poemas, los hemos dividido en poemas "estructurales" y en poemas "circunstanciales". En el Quijote, la poesía intercalada es "estructural": de una manera u otra nos permite añadir cosas importantes al progreso o a la completa comprensión de la historia, sin que la trayectoria de ésta resulte demasíadamente modificada. En la Diana, hemos comprobado que también los versos incluidos tienen cierta función "estructural", a pesar del hecho que a veces se puedan calificar de digresiones, que impiden la progresión del hilo narrativo. Esta función "estructural" viene de la personalidad del autor, que compuso su novela como un compositor hubiera compuesto una obra musical. Pero esta función estética no tiene el sentido ni el peso de la del Quijote,

si seguimos la comparación que hemos hecho al final del capítulo sobre los versos en la obra de Cervantes.

La función de los versos intercalados de las Novelas amorosas y ejemplares es aquí particular. Nunca tiene casi nada que ver el contenido interno del poema con el de la prosa. Es decir que su papel casi exclusivo es para adornar la prosa, de acuerdo con el gusto del público de entonces, y con los preceptos de la novela boccacciana.

También hemos considerado la forma externa o el estilo de los poemas analizados. La forma externa es bastante fácil de analizar gracias a las fórmulas métricas preestablecidas que se utilizan. Hemos hecho una distinción entre los versos "antiguos", es decir genuinamente españoles, y los versos "nuevos", importados de Italia, y hemos dado una idea del porcentaje de poemas "nuevos" o "antiguos" en una novela. El estilo también es importante en los poemas, especialmente en los que tienen estrecha relación con el hilo narrativo, como en el Quijote: lo que predomina aquí no es el afán de lucir estilísticamente, como en las Novelas amorosas y ejemplares, por ejemplo, sino de expresar lo mejor posible la ironía o la burla, y de ligar el poema a su contexto narrativo.

Así cada uno de los autores estudiados, famosos durante su época y en los siglos posteriores, debe de haber tenido una concepción personal y original de la novela para tener éxito e inmortalidad. Y es dentro de esta concepción que han dado un papel

original a sus versos intercalados, cada uno de su manera.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS

- Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Nueva edición crítica dispuesta por F. Rodríguez Marín. 10 tomos. Madrid, 1948-1959.
- Montemayor, Jorge de. Los siete libros de la Diana. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada. Madrid, 1967.
- Quevedo, Francisco de. El buscón. Advertencia y notas de Américo Castro. Madrid, 1965.
- Zayas y Sotomayor, María de. Nóvelas amorosas y ejemplares. Edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa. Madrid, 1948.

OBRAS GENERALES

- Alonso, Dámaso. Ensayos sobre poesía española. Madrid, 1944.
- Alonso Dámaso y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria española. Madrid, 1951.
- Aubrun, Charles V. y Montesinos José F. (ed.) "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo," en Lope de Vega. Peribáñez, Paris, 1943. Apéndice II.
- Balbín, Rafael de. Sistema de rítmica castellana. Madrid, 1962.
- Baret, E. De l'"Amadis de Gaule" et de son influence sur les moeurs et la littérature au XVI^{ième} et au XVII^{ième} siècles. 2^{ième} édition, revue, corrigée et augmentée. Paris, 1873.

- Barrett, Linton T. Five Centuries of Spanish Literature: from the "Cid" through the Golden Age. New York and Toronto, 1967.
- Bataillon, M. Varia lección de clásicos españoles. Madrid, 1964.
- Blecua, J. Manuel. Historia y textos de la literatura española. Tomo I, Zaragoza, 1950.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Antología mayor de la literatura española. Tomo II, siglo XVI. México, 1958.
- Ermatinger, E. Filosofía de la ciencia literaria. México, 1946.
- Marín, Diego. Poesía española. Madrid, 1958.
- Menéndez y Pelayo, M. Orígenes de la novela. Tomo I. Madrid, 1925.
- Navarro, Tomás. Métrica española. Syracuse, N.Y., 1956.
- Newmark, Maxim. Dictionary of Spanish Literature. Paterson, N.J., 1963.
- Porqueras Mayo, A. El prólogo como género literario. Madrid, 1957.
- Riquer, Martín de Resumen de versificación española. Barcelona, 1950.
- Rivers, E.L. Renaissance and Baroque Poetry of Spain. New York, 1966.
- Segura Covarsi, E. La canción petrarquista en la lírica española. Madrid, 1949.
- Thomas, Henry. Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. Traducción del inglés por Esteban Pujalo. Madrid, 1952.
- Ticknor, George. History of Spanish Literature. Tomo III. New York, 1849.
- Ureña, Pedro H. Estudio de versificación española. Buenos Aires, 1961.
-: La versificación irregular en la poesía castellana. Madrid, 1920.

Vossler, Karl. Literatura española. Siglo de Oro. México, 1941.

LIBROS Y ARTICULOS SOBRE LAS OBRAS ESTUDIADAS

Avalle-Arce, J. Bautista. La novela pastoril española. Madrid, 1959.

Bourland, Carolyne. Boccaccio and the "Decameron" in Castilian and Catalan Literature. New York, 1905.

Buchanan, Milton A. "Some Italian Reminiscences in Cervantes," Modern Philology, V (1907-1908), págs. 177-179.

Casaldüero, Joaquín. Sentido y forma del "Quijote". Madrid, 1948.

Castro, Américo. Hacia Cervantes. Segunda edición renovada y aumentada. Madrid, 1960.

_____ : "La estructura del Quijote," en Semblanzas y estudios españoles. Princeton, N.J., 1956, págs. 221-242.

_____ : "Los prólogos al Quijote," en Semblanzas y estudios españoles. Princeton, N.J., 1956, págs. 189-219.

Fucilla, Joseph G. "Notes on Spanish Renaissance Poetry," Philological Quarterly, XI (1932), págs. 225-262.

Janner, Hans. La glosa en el Siglo de Oro. Madrid, 1946.

Krypen, Jean. "Don Quijote, ejemplar poeta," Anales cervantinos, VII (1958), págs. 1-11.

Lang, H.R. "Contributions to Spanish Literature - Versos de cabo roto," Revue Hispanique, XV (1906), págs. 92-97.

Lasso, José María de Fábulas mitológicas en España. Madrid, 1952.

Maeztu, Ramiro de Don Quijote, don Juan y la Celestina.

Madrid, 1957.

Marasso Rocca, Arturo. Cervantes: la invención del "Quijote".

Buenos Aires, 1954.

Menéndez Pidal, Ramón. Flor nueva de romances viejos.

Buenos Aires, 1965.

Place E.B. "María de Zayas, an Outstanding Woman Short Story Writer of Seventeenth Century Spain," University of Colorado Studies, XIII (1923), págs. 1-56.

Rennert, Hugo A. The Spanish Pastoral Romances. Philadelphia, 1912.

Riley, E.C. Teoría de la novela en Cervantes. Madrid, 1966.

_____. Cervantes' Theory of the Novel. London, 1962.

Rodríguez Marín, F. El Loaysa de "El celoso extremeño", Sevilla, 1901.

Sánchez, Alberto. "El Caballero del Verde Gabán," Anales cervantinos, IX (1961-62), págs. 169-201.

_____. "Historia y poesía en el Quijote," Cuadernos de la literatura, III (1948), págs. 139-160.

Sylvania, Lena E.V. "Doña María de Zayas y Sotomayor, a Contribution to the Study of Her Works," Columbia University Theses, N.Y., 1922.

Ullman, Pierre Leoni. "The Burlesque Poems which Frame the Quijote," Anales cervantinos, IX (1961-1962), págs. 213-227.

Unamuno, Miguel de Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, 1961.

Wardropper, Bruce W. "The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation," Studies in Philology, XLVIII (1951), págs. 126-144,