

«La Gitanilla» y la poética de Cervantes

Ordenando, en 1613, su colección de Novelas Ejemplares para la imprenta, Cervantes asignó el primer puesto a “La Gitanilla”, persiguiendo —nos parece— algún intento artístico. Sin embargo, los críticos, hasta hoy, no han logrado justificar esta preferencia. No nos convence, desde luego, una argumentación tan subjetiva como la de Amezúa y Mayo¹, quien considera esta novela como “una de las más lindas y logradas de todas”, para concluir, sin más, que el autor, consciente de las destacadas cualidades de aquélla, optó por anteponerla a las otras. El problema, al no ser una cuestión de gusto personal, necesita un planteamiento diferente. Antes de explicar el lugar privilegiado que ocupa “La Gitanilla” hay que descubrir los secretos de su composición, definir su estructura y significado, a fin de establecer las relaciones que unen esta novela a la restante obra cervantina, sobre todo al “Quijote”.

Pocos críticos se han fijado en la compleja composición de “La Gitanilla”, que —además de ofrecer al lector una acción novelesca turbulenta— se configura y desarrolla sobre varios planos. En una novela con pretensiones de “ejemplar”, la acción no debería ser la parte más importante, y un examen cuidadoso del texto puede confirmarlo. Si abarcamos la obra entera con una

¹ A. G. Amezúa y Mayo, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, 1958, vol. II, pág. 5.

sola mirada, aun antes de poner los acentos, constatamos que ciertos elementos, que no forman parte de la acción principal, adquieren relieve por surgir repetidas veces. Un ejemplo: la figura del poeta —con que se alude, tal vez, a la poesía como tal— tiene una función esencial en la estructura de la novela, pese a que algunos críticos le concedan un papel meramente decorativo².

Hay en “La Gitanilla” una imagen que aparece con la frecuencia de un *leitmotiv*: la joya, la piedra preciosa, la perla. En esta imagen, que sorprende por su plurivalencia semántica, creemos encontrar la llave para la interpretación de la novela. *Preciosa* es el nombre de la protagonista, una muchacha conocida por su donaire, su espíritu agudo y su rara hermosura. “*Preciosa perla*”³ la llaman los poetas, y cuando cantan su belleza no hacen más que inventar variaciones sobre este tema: “Gitanica, que de hermosa / te pueden dar parabienes: / por lo que de *piedra* tienes / te llama el mundo *Preciosa*”⁴. Si los poetas insisten en su extraordinaria belleza, para la vieja gitana que raptó a la niña y la crió, la joya es un *tesoro* que aprovechar, con el que trata de “acrecentar su caudal”⁵.

Desde el principio vemos así oponerse el sentido material (joya = dinero) a la dimensión espiritual de la imagen: la brillante “discreción” de Preciosa, que habla de todo con sorprendente madurez a pesar de sus quince años —una incongruencia, según Amezcua y Mayo⁶— y su luminosa belleza que enamora

² L. Pfandl, en su *Historia de la Literatura Nacional de España en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, pág. 388, pasa por alto la presencia del paje-poeta. J. Casaldueiro, en su estudio *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, 1962, ve en Clemente el amor puramente ideal, contrapuesto al amor que se encarna y realiza en el matrimonio (pág. 64). Con esta interpretación se adjudica al poeta una función antitética (Clemente-Andrés), esencial para el sentido de la novela.

³ Citamos siempre por la edición *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1962, pág. 785 a.

⁴ *Id.*, pág. 778 b. La importancia de esta imagen fue notada por Casaldueiro, *op. cit.*, págs. 69-74. Una breve observación acerca del dualismo semántico de la joya se halla además en H. Meier, *Personenhandlung und Geschehen in Cervantes' Gitanilla*, en “*Romanische Forschungen*”, 1937, pág. 151.

⁵ *Obras Completas*, pág. 775 a.

⁶ *Op. cit.*, II, pág. 25.

a todo el mundo. Pero Cervantes, más que contraponer dos planos, los hace converger en la figura de Preciosa, joya a la vez valiosa y virtuosa: nunca se exhibe en público sin cobrar, pero al mismo tiempo se distingue de su ambiente por conservar entera su pureza en medio de una vida libre, demasiado libre, como es la de los gitanos. Por eso los espectadores intuyen en su hermosura algo que la trasciende: cuando piruetea en el baile, su cuerpo se convierte en un espectáculo de perfecta belleza y sus apariencias físicas transparentan gracia y virtud. He aquí lo que contesta a Andrés, que la solicita por esposa: “Una sola *joya* tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesa ni dádivas, porque en fin será vendida; y si puede ser comprada, será de muy poca estima; ni me la han de llevar trazas ni embelecós, antes pienso irme con ella a la sepultura, y quizá al cielo, que ponerla en peligro que quimeras y fantasías soñadas la embistan y manoseen”⁷. Con esta respuesta la “discreta” muchacha afirma su libre voluntad y acentúa una vez más el valor de su persona, joya invendible, que sólo se entregará a cambio de un amor verdadero. Para Preciosa no sólo se trata de defender su virginidad: la joya —substancia cristalizada, *imperecedera*, inmutable a través de los tiempos, símbolo muy barroco de la firmeza, contrapuesto a la inestabilidad de todo— alude esta vez a la misma inmortalidad del alma, revelando ser algo perenne en medio de una vida mudable y perecedera.

Lo característico del mundo cervantino no es, pues, la existencia de diferentes planos ontológicos (material-espiritual; temporal-permanente) sino su coexistencia y aun su compenetración y mezcla. Estas joyas o perlas, *imágenes de la permanencia*, aparecen en las situaciones más variadas, incluso con su acepción meramente material del valor duradero. Los escudos de oro, por ejemplo, que Andrés quiso ofrecer a Preciosa desaparecen en la bolsa de la vieja gitana, preocupada de asegurar su vida y la de sus hijos y nietos contra las inseguridades del tiempo. Y si raptó a la niña, hija de gente rica, es porque pensaba que Preciosa se convertiría para ella en un caudal. Pero la niña resultó demasiado

⁷ *Obras Completas*, cit., pág. 785 b.

“preciosa” para aquella vida: una joya exiliada en un mundo que no es el suyo, aunque con su presencia lo embellezca todo. En términos de temporalidad significa que *lo perfecto o permanente se halla encarnado en lo terrestre*, que es fugaz, y que solamente a través de esto puede ser percibido.

Con esta concepción se procede lógicamente a *una revalorización de lo temporal*. Hay en Cervantes, “ingenio lego”, algo que difiere de la visión del mundo tal como la expresan los escritores ascéticos o satíricos de la época: falta el desprecio quevedesco por las cosas perecederas, falta la desconfianza a lo profano, y en vez de un desafecto hacia las imperfecciones humanas encontramos simpatía y comprensión. Incluso entre él y un escritor tan mundano como Lope corre diferencia, porque en Cervantes lo temporal adquiere más vigor, pugnando con los valores tradicionales, considerados permanentes. Desde “La Galatea”, donde el tiempo hace repetidamente irrupción en el idilio bucólico-renacentista, se perfila en la obra cervantina una supremacía del tiempo sobre todo lo estático, rígido, fijo. Los pastores, al enamorarse, pierden la tranquilidad y el equilibrio: enmudece la armoniosa canción que les arrullaba en un mundo sin tiempo y la Edad de Oro se refugia en los sueños.

Esto parece contradecir lo que acabamos de señalar: por un lado, “La Gitanilla” gravita sobre imágenes de la permanencia; por el otro, el pensamiento cervantino concede mucha importancia a lo temporal. Hay que advertir que el tiempo cervantino es, a la vez, un *tiempo-eternidad*, dinámicamente continuo, siendo proyectado en un lejano porvenir por la misma Providencia, y sólo lo que entra en su fluir (que es también un pasar) se salva para la eternidad, *se eterniza*.

Es curioso observar que las novelas de Cervantes se terminan casi siempre con una afirmación de lo temporal. En el fondo, al final de ellas nada acaba, sino que muy al contrario ahora el tiempo sigue su curso natural hacia la eternidad. Por eso mismo, las conclusiones de novelas evocan este tiempo-eternidad: el “extraño caso” de “La Gitanilla” resonará en los versos de los poetas, pero la fama, que “durará mientras los siglos duraren”⁸, está a

⁸ *Id.*, pág. 805 b.

su vez sujeta al tiempo. De manera semejante, “El Amante Liberal” concluye con un elogio de Ricardo, cuya nobleza y fama sobreviven durante generaciones “por los muchos hijos que tuvo con Leonisa”⁹; igualmente, en “La Fuerza de la Sangre” se habla de los “muchos hijos y de la ilustre descendencia que en Toledo dejaron y ahora viven”¹⁰. Hasta “Rinconete y Cortadillo”—desde muchos puntos de vista una excepción— no permanecen en la casa de Monipodio, sino que se liberan de aquel mundo moralmente estancado para recorrer nuevos caminos. Esta vez no estamos en presencia de un tiempo verdadero, sino de un contraste entre la inmovilidad total y un movimiento indeciso, sin meta: los dos pícaros siguen “su gusto”, que los llevará a direcciones siempre nuevas. Por eso mismo el autor nos advierte que la novela no está terminada, “dejando la continuación para otra ocasión”¹¹. También con una partida se terminan “El Casamiento Engañoso” y “La Señora Cornelia”, mientras que el caso de “El Celoso Extremeño” se resuelve con la muerte del protagonista, momento crucial en que el tiempo desemboca en la eternidad. En cambio, el “Licenciado Vidriera”, cristalizado por la locura en su casa de vidrio, tendrá, al final, que *eternizar su vida* por las armas, así como antes la había “comenzado a eternizar por las letras”¹². Y por fin, si pensamos en el último capítulo del “Quijote”, ¿qué es aquello sino una afirmación de lo temporal, la reconciliación del héroe con el tiempo y con los designios de la providencia? Don Quijote, después de errar tanto por los intrincados laberintos de la locura, vuelve a ser un hombre precisamente por su muerte, umbral en el que el tiempo se eterniza: “Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente la vida de los hombres, y como la de Don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento ...”¹³.

Bajo este aspecto hay que interpretar el simbolismo de las

⁹ *Id.*, pág. 831 b.

¹⁰ *Id.*, pág. 888 b.

¹¹ *Id.*, pág. 852 b.

¹² *Id.*, pág. 899 b.

¹³ *Id.*, pág. 1520 b.

joyas en "La Gitanilla". La misma imagen de la perla, más aún que la de la piedra preciosa, incluye un proceso temporal, al ser *tiempo eternizado*. Para comprenderlo es preciso recordar la fenomenología del nácar y de la perla, tal como la entendían los poetas barrocos: como sustancia cristalizada, petrificada, resultado de un secular proceso de transformación, en el cual a lo orgánico se sustituye una materia mineral y luminosa, o como dice Bachelard, una *materia espiritualizada*¹⁴. La providencia, que estas perlas o piedras reflejan, es en efecto tiempo y eternidad, tiempo eternizado. Lo vienen a confirmar aquellas joyas que reanudan un pasado lejano, aparentemente perdido, con un presente fecundo de porvenir: las que la vieja gitana robó y conservó, los brinquillos, "adornos de criatura", que reaparecen iguales en el momento del desenlace. La misma Naturaleza ha modificado sus formas —el lunar en el pecho de la niña se agrandó—, pero las joyas no sufrieron alteración. Preciosa vuelve a su familia, y el nombre le quedará en memoria "de su pérdida y hallazgo"¹⁵. En realidad, ella no vuelve para quedarse con sus padres, ya que al regresar declara su intención de casarse. El padre de Preciosa expresa muy bien el carácter problemático del tiempo cervantino: "Aún hoy la habemos hallado y ¿ya queréis que la perdamos? Gocémosla algún tiempo, que en casándola no será nuestra, sino de su marido"¹⁶.

¹⁴ G. Bachelard, *La terre et la rêverie de la volonté*, Paris, 1948, capítulos X-XI. Muy frecuentemente la imagen se encuentra en la poesía gongorina, por ejemplo, en "Las Soledades", II, 1, así como en "El Paraíso" de P. Soto de Rojas: el agua del río que se cristaliza se eterniza, desembocando en el mar. Además, las joyas o perlas constituyen un topos en la descripción del Paraíso cristiano, desde Dante a Fray Luis de Granada; véase el estudio de L. Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen*, Heidelberg, 1969, págs. 140-77. Sobre el tema de la "materia eternizada" en la literatura barroca consúltese G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961, págs. 22-43.

¹⁵ *Obras Completas*, pág. 802 a.

¹⁶ G. Hilty, en su estudio *Zur Struktur der N. E.j.*, en *Typologia Litterarum*, Festschrift Wehrli, Zurich, 1969, págs. 367-86, parte de la definición goethiana de la novela como "caso inaudito" (unerhörte Begebenheit) y contrapone lo nuevo y casual, lo que de repente acaece, al mundo "dado y preestablecido", a un "orden fijo". Aunque mi estudio no persiga el mismo fin —el de demostrar la existencia de un mismo modelo

El “orden” que se restablece al final de una novela cervantina —para emplear el término de G. Hilty¹⁷— no es nunca estático y fijo, sino dinámico, abierto hacia el porvenir. El elemento verdaderamente activo no es la acción novelesca, no es lo que sucede a los personajes, que alguna vez se limitan a *padecer* su destino; lo dinámico en la novela cervantina se manifiesta, por decirlo así, en la existencia de un marco, ya que con este marco se reanudan y se sueldan principio y fin de una vida, ambos proyectados en el mismo devenir. Esta concatenación final de dos momentos distantes en el tiempo, aparentemente aislados, desmiente la existencia de un azar y confirma la acción continua y cierta de la providencia, ayudada a veces por un esfuerzo voluntario de los personajes activos. En cambio, lo que sirve para materia novelística son aquellas búsquedas y fugas, aquellos errores y extravíos, movimientos errantes, circulares, más bien estáticos que verdaderamente dinámicos, porque tienden a bloquear el curso del tiempo providencial. Puede ser también la locura o la pasión como *fijación mental* (es decir: como inmovilidad); puede ser la prisión, en tierra de moros o en casa de un marido maniaco, como *fijación en el espacio*; puede ser el cálculo humano, que se ilusiona con someter el mundo bajo sus leyes; puede ser, en fin, la permanencia al nivel del mero “gusto”, de los apetitos, de los sentidos, contrapuestos a la voluntad, siempre dinámica, que tiende hacia una finalidad.

En el caso de “La Gitanilla”, el rapto de la niña interrumpe provisionalmente una vida destinada a otro fin. La estancia de Preciosa en un mundo que no obedece a la ley cristiana puede verse como un largo paréntesis, aparentemente fuera del tiempo. El mundo de los gitanos, tal como lo describe Cervantes, tiene poco que ver con una descripción realista, porque recuerda con in-

estructural para todas las N. Ej.— creo que se deberían matizar las definiciones de Hilty. El “orden” en que todo desemboca al final es primero “vida”, dinámica y fluyente; es cierto que a este fluir se sobrepone aún otro “orden”, estático, fijo, total: el orden artístico y providencial. El poeta, como la providencia, abarca todo lo que fluye en su creación con una sola mirada —como hemos de mostrar en este análisis—.

¹⁷ G. Hilty, *id.*, pág. 386.

sistencia el topos literario de la Edad de Oro¹⁸. Los paralelismos son numerosos; por ejemplo, las palabras del viejo gitano cuando elogia la vida libre y natural de su pueblo: “Somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos; los montes nos ofrecen leña de balde; los árboles, frutas; las viñas, uvas; las huertas, hortalizas; las fuentes, agua; los ríos, peces, y los vedados, caza; sombra las peñas, aire fresco las quiebras y casas las cuevas ...”¹⁹ —son expresiones que se repiten en aquella solemne evocación de la Edad de Oro, que pronuncia Don Quijote ante los pastores²⁰, y casi las mismas se pueden leer en “Pedro de Urdemalas”, con la sola diferencia fonética del ceceo, típico del habla gitana: “Danoz el herbozo zuelo / lechoz; círvnoz el cielo / de pabellón dondequiera; ni noz quema el Zol ...”²¹—. Pero hay más paralelos entre la vida gitana y el ideal bucólico: Andrés y Clemente, para cantar los elogios de Preciosa, se sientan al pie de un alcornoque o de una encina, precisamente como los pastores de “La Galatea”, que vivían en un paisaje siempre verde, de gran abundancia. Idealizada o no, esta naturaleza “ancha y libre” pertenece al dominio del “gusto”, opuesto a la *voluntad* de los que, como Preciosa, no se contentan con vivir el presente. La diferencia entre las dos actitudes es, de nuevo, *temporal*: el “gusto” no persigue ninguna finalidad, excepto la de satisfacer los deseos inmediatos, y los personajes o ambientes que le están sujetos viven en un mundo abundante y variado, dominado, empero, por una suerte inconstante, la pagana Fortuna. Por eso se agrupan bajo el dominio libre del “gusto” los pueblos no cristianos (los moros en “El Amante Liberal”), los pastores de una Arcadia clásica y lejana y, sobre todo, un tercer grupo que no deja nunca de in-

¹⁸ Amezúa y Mayo, cit., II, págs. 6-13, intenta demostrar los rasgos de realismo en Cervantes con concepciones no muy adecuadas a una obra del siglo XVII. No mucho más feliz nos parece el análisis de F. Rauhut: *Consideraciones sociológicas sobre la Gitanilla y otras novelas cervantinas*, en “Anales Cervantinos”, 1953, págs. 141-53.

¹⁹ *Obras Completas*, cit., pág. 789 b. Véase A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, que ya señaló este paralelismo.

²⁰ *Id.*, pág. 1066 b.

²¹ *Id.*, pág. 507 a.

teresar a la mente cervantina: los pícaros (Rinconete y Cortadillo, Carriazo en “La Ilustre Fregona”, el perro Berganza en “El Coloquio”). Tampoco faltan ejemplos en el teatro de Cervantes: Pedro de Urdemalas, que se hace sucesivamente mendigo, criado, gitano, farsante. Al caracterizar su vida proteica, elogia justamente la variedad de la Naturaleza: “Dicen que la variación / hace a la naturaleza / *colma de gusto y belleza...*”, frase que culmina en la sentencia: “En fin, con la variedad / *se muda la voluntad* / y el espíritu se descansa”²².

Todos estos personajes, pícaros y aventureros, pastores y gitanos, viven su vida como un *continuo presente*, siempre nuevo pero siempre igual —aunque variado—, sin preocuparse de lo que ha sido y de lo que será. Sea día o noche, invierno o verano, ellos siguen su carrera con el mismo ritmo equilibrado, ecuanímes y despreocupados. En este fluir no se puede hablar de un verdadero tiempo, pues lo que percibimos, escuchando las declaraciones del viejo gitano, es una sensación de estatismo, una tranquilidad imperturbada. Sin embargo, al comparar esta descripción con la de un cuadro bucólico a la manera renacentista, se nota un tono de significación casi estoica: prueba de que Cervantes nunca asume un topos literario sin matizarlo. Recordemos ahora las palabras del gitano: “Por dorados techos y suntuosos palacios estimamos estas barracas y movibles ranchos; por cuadros y países de Flandes, los que nos da la Naturaleza en esos levantados riscos y nevadas peñas, tendidos prados y espesos bosques que *a cada paso* a los ojos se nos muestran. Somos astrólogos rústicos, porque como *casi siempre* dormimos al cielo descubierto, *a todas horas* sabemos las que son del día y las que son de la noche; vemos cómo arrincona y barre la aurora las estrellas del cielo, y cómo ella sale con su compañera el alba alegrando el aire, enfriando el agua y humedeciendo la tierra, y luego, tras ella, el sol, “dorando cumbres” (como dijo el otro poeta) y rizando montes”: ni tememos quedar helados por su ausencia, cuando nos hiere a soslayo con sus rayos, ni quedar abrasados cuando con ellos

²² *Id.*, pág. 532 a. Para la temática *voluntad-gusto* véase, sobre todo, el estudio de D. Roessler, *Voluntad bei Cervantes*, Tesis, Bonn, 1967.

perpendicularmente nos toca: *un mismo rostro* hacemos al sol que al hielo, a la esterilidad que a la abundancia”²³.

El paisaje, tal como se extiende ante nosotros, nos da una sensación *más espacial que temporal*, y si tuviésemos que definir el tiempo de esa vida diríamos que es lento en extremo, casi parado, a pesar del cambio de los días y noches, meses y estaciones. Las expresiones temporales, donde las hay, expresan *la simultaneidad* (“a cada paso”, “a todas horas”, “el mismo rostro”, etc.), muy significativa para la vivencia del presente. El mundo de los gitanos aparece nivelado, sin discrepancias ni problemas, tan indiferentemente feliz como el de Alberto Caeiro, pseudónimo bucólico de un poeta contemporáneo: “Eu nunca guardei rebanhos / mas é como se os guardasse. / Minha alma é como um pastor, / conhece o vento e o sol / e anda pela mão das Estações / a seguir e a olhar”²⁴. A una vivencia del tiempo como puro presente aspiraban también los mayores poetas y espíritus del Renacimiento —en vano, como nos lo muestra el ejemplo de Ariosto²⁵—.

Es curioso constatar que Cervantes recurre siempre a los mismos medios estilísticos cuando trata de caracterizar la vida libre y variada de quien se mueve dentro de los dulces lazos del “gusto”, empleando una construcción adverbial que expresa a la vez variación y simultaneidad y, con eso, la ausencia de un tiempo concatenado y progresivo. Un ejemplo muy bonito podemos hallarlo en el cuento de Teolinda, una pastorcica de “La Galatea”, que nos pinta su vida antes y después de enamorarse. Antes de su enamoramiento pasaba los días olvidándose de ellos, cogiendo flores y tejiendo guirnaldas: “Ay, cuántas veces, sólo por contentarme a mí mesma y por dar lugar al tiempo que se pasase, andaba *de ribera en ribera, de valle en valle*, escogiendo *aquí* la

²³ *Id.*, pág. 790 a.

²⁴ Fernando Pessoa, *Poesías de Alberto Caeiro* (pseudónimo), Lisboa, 1963, pág. 19.

²⁵ El tiempo renacentista, que está dominado por la inconstante suerte, la Fortuna, es inasible, aunque el esfuerzo de la “VIRTUS” (por ejemplo, en Machiavelli) pueda tenerlo en jaque. Interesante el caso de Ariosto, donde en el lugar de la “Virtus” encontramos el Arte, capaz de dominar y arreglar las contingencias de la vida. Véase, para esto, su prólogo a la comedia “La Cassaria”, publicado en *Opere minori*, Rizzoli, Milán, 1964, pág. 194.

blanca azucena, *allí* el cárdeno lirio, *acá* la colorada rosa, *acullá* la olorosa clavellina, haciendo de todas suertes de odoríferas flores una tejida guirnalda ...”²⁶. Nótese, además de la variedad de flores que caracteriza este paisaje bucólico, el empleo repetido de ciertos adverbios de lugar (aquí — allí — acá — acullá), que atraen la mirada casi simultáneamente desde varios puntos, con que se perfila *una supremacía del espacio sobre el tiempo*: concepción que contrasta diametralmente con la de Cervantes. En el mismo sentido tienen que entenderse las expresiones adverbiales “de valle en valle”, “de ribera en ribera”, características de un movimiento siempre igual, no dirigido hacia meta ninguna, es decir *a-temporal*²⁷. Pero el enamoramiento cambiará radicalmente las condiciones de Teolinda: a esa primera forma de narcisismo (“y ... mirándome en las claras y reposadas aguas de alguna fuente, quedaba tan gozosa de haberme visto, que no trocara mi contento por otro alguno”), que se desenvuelve en figuras circulares y cerradas, la pasión amorosa se sobrepone con sus dolorosas ausencias, irrumpiendo con la consciencia de que todo fluye para perderse y para morir.

Otro personaje cervantino que se entrega a una vida dominada por el gusto es aquel pseudo-pícaro de “La Ilustre Fregona”, Carriazo. Al principio de la novela, donde aprendemos que el joven se hizo pícaro “sólo por su gusto y antojo”, Cervantes aprovecha el momento para caracterizar irónicamente esa vida: “*Allí, allí*, está en su centro el trabajo *junto con* la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre pronta, la hartura abundante, sin disfraz de vicio; el juego *siempre*, las pendencias por momentos, las muertes por punto, las pullas *a cada paso*, los bailes como en las bodas, las seguidillas como en es-

²⁶ *Obras Completas*, cit., pág. 626 b. Y compárese el pasaje con lo que Teolinda exclama después de enamorarse: pág. 629 a, por ejemplo.

²⁷ De la misma manera cree Don Quijote que caminaban las “simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero” (“DQ”, I, cap. XI). H. Hatzfeld, en su estudio *Don Quijote como obra de arte del lenguaje*, 1ª ed. esp., Madrid, 1949, no hace ninguna mención de estos fenómenos estilísticos, sin duda alguna fundamentales. Su trabajo, basado en principios muy diferentes de los nuestros, no analiza la obra de arte en su estructura espacio-temporal. El estudio definitivo sobre el estilo de Cervantes queda por escribir.

tampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones. *Aquí* se canta, *allí* se reniega, *acullá* se riñe, *acá* se juega, y por todo se hurta. *Allí* campea la libertad y luce el trabajo; allí van, o envían, muchos padres principales a buscar a sus hijos, y los hallan; y tanto sienten sacarlos de aquella vida comi si los llevaran a dar muerte”²⁸.

La vida es obstáculo, obligación, tiempo en marcha; entregarse a la vida picaresca es preferir un estado de libertad desenfadada, de incuria, de diversión, para lo cual el hombre, empujado solamente por sus instintos, está dispuesto en cualquier momento, sin distinguir entre el bien y el mal. Al querer ilustrar esta disponibilidad —Pascal hablaría de “divertissement”—, Cervantes se sirve otra vez del mismo estilema (aquí — allí — acullá — acá), con que logra caracterizar perfectamente la vida gustosa y despreocupada de quienes no se ocupan lo más mínimo del tiempo.

No nos sorprende descubrir la misma serie de adverbios espaciales —citada esta vez de un ejemplo del “Quijote”— en una descripción que se refiere a la condición espiritual de ciertos pastores enamorados; fingidos, naturalmente, pues se sabe que en el “Quijote” la vida bucólica se ha vuelto ilusión. En la sierra, donde Marcela buscó refugio, viven también todos sus pretendientes, esperando en vano ser escuchados: “*Aquí* sospira un pastor, *allí* se queja otro; *acullá* se oyen amorosas canciones, *acá* desesperadas endechas. *Cuál hay* que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana, y *cuál hay* que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo. Y de éste y de aquél, y de aquéllos y de éstos, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela ...”²⁹. Estos jóvenes permanecen en su ilusión sin darse cuenta del tiempo que pasa y sin otro pensamiento que sus deseos amorosos. Es ésta una vida bucólica que ya no respira la áurea serenidad

²⁸ *Obras Completas*, cit., pág. 922 a-b.

²⁹ *Obras Completas*, cit., pág. 1071 b.

de ciertos paisajes de “La Galatea”, porque la trágica muerte de Crisóstomo echa sobre ella sus sombras.

La tentación del idilio bucólico nunca desaparece del todo en Cervantes. Hacia el final de su gran novela, el fracaso en la acción lleva a Don Quijote a acariciar esta misma idea. Se imagina cómo él y Sancho pasarían felices sus días con los rebaños, sin pensar en el tiempo y en la muerte: “Y llamándome yo el pastor Quijotiz, y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando *aquí*, endechando *allí*, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes o ya de los límpidos arroyuelos, o de los caudalosos ríos”³⁰. El arroyo, el río, son símbolos del tiempo; pero a este fluir y pasar, Don Quijote quisiera contraponer una serena indiferencia (bebiendo de ... o ya de ... o de), un tiempo *alternado*, que —por definición— carece de tensión dramática.

Pero si se presenta a Don Quijote (y a Cervantes) esta tentación idílica es para ser superada con una afirmación de lo temporal, justamente, como se comprueba al final de la novela. La vida para Cervantes, español y cristiano del siglo XVII, no es idilio, sino tiempo, y en el fondo es esto lo que nos muestra también “La Gitanilla”. Hemos insistido mucho en las correspondencias estilísticas que crean una semejanza entre el mundo gitano y el de los pastores, aventureros o pícaros. Ahora bien: esta vida “ancha y libre”, estas leyes generosas y bastante curiosas para un católico de aquel tiempo, no pueden ser la solución definitiva para Preciosa y Andrés, de otro origen, ni para el poeta tampoco. En un momento decisivo de su vida, Preciosa, dotada de más entendimiento que de experiencia, no se comporta como una gitana. Comprende que para su matrimonio son necesarias unas condiciones más severas que las que observan en el ambiente que la rodea. “Condiciones rompen leyes” contesta el novio, imponiéndole un plazo de prueba de dos años. Según las costumbres gitanas, Andrés podría tomarla por mujer sin más ni más, pues aquí los jóvenes hacen “lo que fuere más de su *gusto*”³¹. Preciosa, al oponerse a esa forma de libertad, contrapone a un mundo

³⁰ *Id.*, pág. 1503 b.

³¹ *Id.*, pág. 789 a.

dominado por los sentidos su propia *libre voluntad*. Gracias a su decisión, la reintegración a su primitivo mundo social, noble y ciudadano, no será demasiado difícil cuando la Providencia, con una maravillosa intervención, combine los hechos —aparentemente casuales—, de tal modo que Andrés cae prisionero precisamente del padre de Preciosa.

Los historiadores de la literatura, al estudiar las fuentes de “La Gitanilla”, han descubierto una semejanza entre la figura de Preciosa y la Truhanilla de Timoneda, suponiendo el antecedente más remoto en la juglaresca Tarsiana, hija del rey de Tiro, del Libro de Apolonio³². Es muy probable que Cervantes, al crear el personaje de Preciosa, se haya acordado de la Truhanilla, criatura con la cual aquélla tiene algo en común. Las dos bailan y cantan de maravilla; las dos son hijas de gente distinguida, fueron raptadas y viven en ambientes extraños, y las dos vuelven a encontrar a sus padres al final del cuento. Pero la diferencia fundamental entre ellas radica en que Politania, hija de un rey oriental, conoce su noble origen, sólo que —siendo víctima de la fortuna, fuerza todopoderosa en la obra de Timoneda— es incapaz de volver con su familia hasta que no se lo conceda la misma fortuna. En el romance que ella acude a cantar ante el rey resuenan los fatales hechos de su vida: el rapto, la esclavitud, la tempestad y el naufragio —“topoi” clásicos de la ciega Fortuna—. “Allí, ya que la Fortuna / me tenía combatida, / el Amor me combatió...” y más aún: “En un batel me embarcaron / sin poder ser socorrida / yendo la mar adelante / de corsarios fui prendida ...”³³. El único elemento activo en este cuento de inspiración renacentista resulta ser la Fortuna, que aparece alternativamente bajo la forma de la mala y de la buena ventura, hasta que al final todo se arregla.

Cervantes no imita los modelos literarios, los integra en

³² Alborg, en su *Historia de la Literatura Española*, II, pág. 102, Madrid, 1967, duda que el *Libro de Apolonio*, descubierto sólo a mediados del siglo XIX, pueda haber influenciado sobre nuestra novela, admitiendo, no obstante, la posibilidad de un contacto indirecto a través del *Patrañuelo* de Timoneda (patraña XI).

³³ J. Timoneda, *El Patrañuelo*, colección Novelas y Cuentos, Madrid, 1968, pág. 133.

su propio mundo. Preciosa, contrariamente a lo que sucede con la hija del rey Apolonio, no se abandona pasivamente a los casos de fortuna. Es verdad que ignora su rapto y su origen; por lo tanto no puede ni aspira a cambiar sus condiciones de vida. Pero las dificultades y peligros que surgen en su existencia de gitana —su matrimonio, por ejemplo— los arremete de frente, aunque sus armas sean las de una mujer: gracia, entendimiento y belleza. Si no va a la cárcel con los demás gitanos es porque su “hermosura en aquel día fue tanta, que ninguno la miraba que no la bendecía”³⁴ y porque la Corregidora, llena de curiosidad, quiere asistir al desfile de los presos para conocer a la hermosa gitanilla. Sin esa fuerza magnética (¡la joya!), sin esa luminosidad intangible que aleja de ella cualquier sospecha, no se hubiera realizado el momento del reconocimiento, maravilloso desenlace de la novela. “El hombre pone, y Dios dispone”³⁵: recordando una vez este proverbio, muy cervantino, Preciosa expresa su confianza en los designos de la Providencia, pero no deja de afirmar la actividad de su voluntad, necesaria y esencial, porque el hombre, como ser activo, puede contribuir al mismo devenir de la historia, “eternizando su tiempo” desde su condición terrenal.

Es curioso observar, por último, que también Timoneda recurre al motivo de las joyas, aunque sólo esporádicamente. Las emplea como insignias reales: el rey y la reina aparecen cubiertos de piedras preciosas; otra vez, el ama confía a la niña abandonada que su padre le dejó “copia de dineros y joyas” para su educación. Pero son alusiones demasiado aisladas para formar un *leitmotiv*. Al presentarse ante el rey, Politania no necesita mostrar ninguna señal, ya que su padre la reconoce luego por su hija regalándole nuevamente “riquísimas joyas”. Así como las joyas que no llegan a tener una función en la novela, el momento del reconocimiento sucede de repente, mero efecto del azar y casi sin relación con lo precedente. Lo que en Timoneda es simple detalle con que pintar el ambiente palaciego, en Cervantes se convierte en un *motivo estructural*. Las piedras preciosas, robadas, se han conservado íntegras a través de los años. Volviendo ahora a sa-

³⁴ *Obras Completas*, cit., pág. 800 b.

³⁵ *Id.*, pág. 786 a.

lir a la luz, ponen de manifiesto que existe, más allá de lo temporal, algo incorruptible, una presencia firme e inmutable, *la permanencia en el tiempo*. Y no menos que ellas reluce Preciosa, joya viva, ya que no se alteró su virtud en todos estos años.

Pero es en la propia obra de Cervantes donde podemos hallar los antecedentes más inmediatos de la figura de Preciosa: no me refiero al "Coloquio de los perros", donde aparece, por decirlo así, una gitanilla desidealizada, sino a la comedia "Pedro de Urdemalas"³⁶. En esta obra hay exactas concordancias con el elogio que hace el gitano viejo a la vida libre y nómada de su pueblo. Además se cuenta la historia de una gitana de gran belleza y de pronto ingenio, la cual resulta ser hija de personas reales. Por azares de la vida —pero Cervantes habla más propiamente del "cielo que infortunios acomoda"—, un caballero, siguiendo la orden del hermano de la reina, entregó la recién nacida a unos gitanos, que la crían como a la gitanilla de nuestra novela. El relato del caballero recuerda repetidas veces la aventurosa vida de Preciosa. He aquí lo que dice dirigiéndose a la reina: "Pero el cielo / que infortunios acomoda, / me deparó en el camino, / al despuntar de la aurora, / un rancho de unos gitanos, / de pocas y humildes chozas. / Por dádivas y por ruegos / una gitana no moza / me tomó la criatura / y al punto desenvolvióla, / y entre las fajas envueltas, / en un lienzo, *halló estas joyas* / que yo conocí al momento / porque son de tu hermano todas ..." ³⁷. Se trata de saber ahora de quién son estas joyas, si fueron dadas o robadas. Estando así en el centro de la atención, vienen a tener un papel mucho más que accesorio: son ellas mismas las que permiten reconstruir la historia de la niña abandonada. En este paralelo que establece la correspondencia más convincente entre "La Gitanilla" y el "Pedro de Urdemalas", un contacto que desvirtúa algo la tesis de Casaldueiro, según la cual el tipo de Preciosa encontraría su modelo en "La Per-

³⁶ La correspondencia temática entre "La Gitanilla" y esta comedia fue notada ya por J. María Chacón y Calvo, *El Realismo Ideal de La Gitanilla*, en "Boletín de la Academia Cubana de la Lengua", 1953, páginas 246-67.

³⁷ *Obras Completas*, cit., pág. 530 a.

fecta Casada” de Fray Luis³⁸. Sin querer negar del todo una presencia del pensamiento platónico en Cervantes, resulta evidente que las joyas no simbolizan solamente las virtudes morales de Preciosa. En todas estas situaciones adquieren más bien una función providencial, pues gracias a ellas se realiza el desenlace y se aclaran las dudas.

Concluyendo, se comprende que Cervantes, ante un modelo literario de cuño renacentista, tiende a eliminar la acción de la ciega (y pagana) Fortuna para sustituirla con los designios de la divina Providencia, a veces no menos incomprensibles. Esta polémica con el pensamiento renacentista, característica en nuestro autor, tiene su origen en una concepción diversa del tiempo: en vez de un tiempo inconstante, alternando entre la buena y la mala ventura, Cervantes sitúa al hombre en un tiempo consecutivo, *destinado a eternizarse* en las rías cristalinas de la Providencia.

* * *

Pero a Cervantes, artista consciente y convencido, no hay que interpretarlo “a lo divino”. Las joyas de “La Gitanilla”, lejos de aludir solamente a la Providencia, aparecen aún con otro significado: son *imagen de la misma poesía*.

El pasaje central, del que nos ocuparemos, se halla en el medio de la novela, formando parte del coloquio entre Preciosa y el paje-poeta. Lo esencial del texto se perfila en una primera correspondencia entre la poesía y la joya: preciosas y de rara belleza tienen que ser, “y débense de tratar con mucho cuidado”. Siguiendo en sus declaraciones, el paje-poeta recurre a una segunda comparación (muy familiar también a Don Quijote, pues éste dice una vez que la poesía es como “una doncella tierna y

³⁸ Casaldueiro, op. cit., pág. 74. La joya es un lugar común de la perfección y de la fidelidad. Léase, a propósito de esto, el cap. XLVII del *Elogio de la locura* de Erasmo, intitulado “Mentira y Verdad” — una lectura que parece haber influido sobre la novela del “Curioso Imperfinito” (“DQ”, I, 33). Allí se habla de un diamante precioso, cuya autenticidad es discutible: verdad y mentira (= ficción) parecen ser la continua preocupación del autor del “Quijote”.

de poca edad, y en todo extremo hermosa ...”, una doncella a quien “tienen cuidado de enriquecer, polir y adornar otras muchas doncellas que son todas las otras ciencias”) ³⁹. Al relacionar la primera comparación (poesía = joya) con la segunda (poesía = doncella), se puede concluir casi matemáticamente (poesía = joya = doncella) que *Preciosa, en quien concurren todas estas cualidades, tiene que simbolizar la poesía misma*, joya exiliada, hemos dicho, en un mundo que con su presencia embellece. Tal vez fuera mejor hablar de *alegoría barroca* ⁴⁰, que es lo que Cervantes intentó construir con su novela “ejemplar”. Preciosa aparece, en efecto, rodeada por otras muchachas, más humildes, que parecen tener la función de comparsas para que resplandezca aún más la estrella mayor. Si resulta difícil el identificar en estas gitanas figuras alegóricas, descubrimos en cambio claras semejanzas entre “La Gitanilla” y la alegoría de la poesía (= doncella) en el “Quijote”. La poesía, esta tierna y delicada doncella —dice Don Quijote—, no quiere ser “manoseada” (Preciosa emplea precisamente esta palabra para defender su virtud), ni “traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios ...” ⁴¹: cosas todas que la gitanilla bailarina tiene que hacer diariamente hasta que vuelva a su familia. Más adelante, Don Quijote considera la poesía “invaluable, de puro oro, alquimia de virtud”, empleando parangones que la figura de Preciosa está lejos de desmentir. Cervantes, al crear alegorías, no las elabora mecánicamente, las matiza y vela del mismo modo que trata los “topoi” literarios: la descripción del viejo gitano de su manera de vivir tiene un brillo ideal, que recuerda la Edad de Oro, pero cuando la vieja relata su aventura sevillana ⁴², los rasgos realistas se intensifican.

Pero veamos ahora el texto sobre la poesía, que está incluido en “La Gitanilla”: “Hase de usar de la poesía como de una *joya preciosísima*, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a

³⁹ *Obras Completas*, pág. 1325 b.

⁴⁰ El término de “alegoría” no tiene para nosotros ningún matiz negativo, antes creemos que se abusa de su correspondiente, el símbolo, cuya sobrevaloración es debida a la crítica de inspiración idealista y romántica.

⁴¹ *Obras Completas*, pág. 1325 b.

⁴² *Id.*, pág. 796 b.

todas gentes, *ni a cada paso*, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. *La poesía es una bellísima doncella*, casta, honesta, discreta, aguda, retirada y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la deshojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican”⁴³.

El pasaje tiene la concentración cristalina de un bloque errático, hecho de puras ideas, aunque se encuentre en el microcosmos vivo de un cuento; algo ajeno, se diría, que, por tratarse de generalidades, estorba la armonía de la novela. Quizás por eso los críticos, al analizar “La Gitanilla”, suelen pasar por alto este texto, dejándolo para los que se ocupan de teoría literaria. Pero no hay que leer así a Cervantes. Es cierto que estamos en presencia de un núcleo de ideas, en que se elogia la excelencia de la poesía con palabras semejantes a las que vemos repetirse en el “Quijote” o en el “Viaje del Parnaso”⁴⁴. Sin embargo, ya Américo Castro —desde su ángulo de visión, que no es el de un análisis particular— comprendió que estas ideas debían considerarse “reveladoras del estado de espíritu de Cervantes”⁴⁵. Diremos incluso que se integran perfectamente en el cuadro general de “La Gitanilla”, pues son nada menos que su quintaesencia.

Importa ahora mostrar cómo el tema de la poesía no queda aislado en la novela y cómo se desarrolla con la presencia del paje-poeta. Éste, ofreciendo sus sonetos a Preciosa, parece tener una función más bien coreográfica al principio. Pero luego, cuando los gitanos se encuentran lejos de Madrid, en aquellos “montes y selvas” que recuerdan los paisajes bucólicos e invitan a la poesía, el paje-poeta aparece de repente en el aduar causando no poca confusión. Bajo pretextos en parte inventados, logra insertarse en el rancho y tomar parte activa en la vida de los gitanos —y, por tanto, en la narración—, ya que desde aquel momento Preciosa sale siempre acompañada de él y de su novio. ¿Qué función hay que atribuir a este poeta-personaje que se convierte en gitano, retirándose a la soledad de los campos y de las selvas? Un

⁴³ *Id.*, pág. 784 b.

⁴⁴ *Id.*, págs. 91 y sigs.

⁴⁵ A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, cit., pág. 46.

crítico positivista buscaría ante todo los rasgos posiblemente autobiográficos en la extraña narración de Clemente. Se sabe que también Cervantes hirió a un hombre en la calle, y tuvo que huir a Italia. Pero esta huella nos lleva demasiado lejos, porque las correspondencias entre las dos aventuras son escasas. Lo que más importa es, sin duda, otro aspecto: aquella *mezcla de verdad y mentira* que caracteriza la narración del poeta y que tiene que tener un sentido. Andrés, ofuscado por los celos, cree que el poeta miente para esconder su verdadera intención, la de seguir a Preciosa. Por eso lo interroga el día después de su llegada, dándole a entender que no desconoce su identidad. Ahora el poeta aduce nuevos motivos para explicar su fuga, enumerando detalles que lindan con lo inverosímil. ¿Qué interés tendría Cervantes en presentarnos a un poeta “mentiroso”? Intereses de poética: que la poesía sea a la vez verdad y mentira (= ficción) es una tesis fundamental del “Quijote” y de todo el arte cervantino. La poesía, que es ficción, creación libre, se distingue de la historia que —según las poéticas aristotélicas difundidas en aquel tiempo— “trata las cosas en particular” y las pinta “tales como han sucedido”; en cambio, la poesía muestra las cosas como “deberían ser”, “más en lo universal”⁴⁶.

El relato del paje-poeta tampoco es “historia verdadera”, como lo es, por ejemplo, la vida de Don Quijote. En Cervantes, “verdadero” se refiere siempre a la historia o a la vida y no al arte que obedece a otras leyes. Según éstas y desde el punto de vista del autor, todo —verdad y mentira, realismo y ficción— ha de fundirse en “perfecta consonancia”⁴⁷ y en esta composición consiste su labor creadora. En cambio, los personajes, cada uno con su “verdad” particular, no son más que títeres en el gran retablo de maravillas que pretende ser la obra cervantina. La

⁴⁶ Citado de A. Ordóñez, traductor de la *Poética* de Aristóteles, Madrid, 1926. Cervantes, muy probablemente, no conocía directamente la poética de Aristóteles, pero sí conocía numerosas adaptaciones de ella, sobre todo las de Pinciano. Véase A. Castro, op. cit., págs. 23 y sig., y ahora también la introducción al estudio de E. C. Riley, *Teoría de la novela de Cervantes*, Madrid, 1966.

⁴⁷ Comp. “El Viaje del Parnaso”, cap. VI, 51: “Que entonces *la mentira* satisface / cuando *verdad* parece...” y “DQ”, primera parte, capítulo XLVII.

sospecha de “mentiroso”, sin tener consecuencias morales, cuadra, por tanto, muy bien con el personaje del poeta, que, después de hacerse el mejor amigo de Andrés, se eclipsa con el desenlace, como si su presencia sobrase a partir de aquel momento. Podríase decir que la figura del paje-poeta, quizás no del todo libre de rasgos autobiográficos, entra en aquel juego del autor-ilusionista, que no cesa de borrar los límites entre el arte y la vida.

Pero todo esto no hace más que subrayar la importancia que corresponde al tema de la poesía en “La Gitanilla”, novela que resulta contenedora de toda la poética de Cervantes. Lo más sorprendente es, con todo, el empleo de la misma imagen (la joya) para cosas tan distintas como la Providencia, la belleza y virtud de Preciosa, la Poesía —ya que esto se deduce de las ecuaciones que nos propone la lectura—. El texto que hemos citado, fundamental por contener una definición de la poesía, puede completarse con otro pasaje, aparentemente muy distinto y que se halla al final de la novela: Don Juan de Cárcamo, alias Andrés, se encuentra en la cárcel, convencido de que ha llegado su hora final. En el breve plazo que lo separa de su muerte le van a permitir que se case con la gitanilla. Pero antes, el Corregidor, padre de Preciosa y ya enterado de todo, se dirige a la cárcel para someter a dura prueba a su futuro yerno. Fingiendo ignorancia, le pregunta si es verdad que la gitanilla que lo acompaña es su esposa. La respuesta de Don Juan, sabia y evasiva, sorprende menos por su tono resignado que por su ambivalencia: “Si ella ha dicho que yo soy su esposo, es mucha *verdad*; y si ha dicho que no lo soy, también ha dicho *verdad*; porque *no es posible que Preciosa diga mentira*”⁴⁸. En las palabras del novio desgraciado, la entereza de Preciosa está por encima de todo, de todas las posibles verdades y mentiras. No faltan, naturalmente, razones para justificar el tono de esta respuesta. Sin embargo, la respuesta no es lógica: en ese juego de palabras debe de haber un doble sentido, que sólo revela una interpretación que tenga en cuenta la estructura general de la novela. Una vez más, Cervantes enlaza aquí los dos sentidos (Preciosa = poesía), pues exactamente la

⁴⁸ *Id.*, pág. 803 b.

misma dialéctica entre verdad y mentira la hallaremos en otro contexto (“DQ”, I, 34), con referencia a la poesía. Sólo ella puede ser a la vez “verdad y mentira”; abarcando toda la vida y todas las posibles vidas que la imaginación humana puede “fingir”, está más allá de una distinción pedante entre verdad y mentira. También en el “Persiles” Cervantes insiste sobre la diferencia entre la poesía y la historia cuando dice: “Es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba pueda pasar al sabor de la verdad que trae consigo, lo que no tiene la fábula (= poesía), a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud, que *a despecho y a pesar de la mentira*, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía”⁴⁹. La magnífica respuesta de Don Juan puede ser interpretada en ese mismo sentido, siendo Preciosa y la poesía una cosa sola.

Ya no cabe la menor duda de que la poesía como tema deja una impronta indeleble en toda la novela, aunque no siempre el lector se percate de esos segundos sentidos. El tema, así como la oposición entre arte y naturaleza, vuelve a aparecer en los versos intercalados —romances, sonetos, canciones— que por primera vez se nos revelan en su función estructural. Con esto queremos decir que los versos en “La Gitanilla” no tienen el valor decorativo que les adjudica el pensamiento de casi todos los críticos. Especialmente los dos romances del principio contienen ya la temática fundamental de la novela. El primero, cantado delante de una imagen de Santa Ana el día de su fiesta, no exalta solamente la maternidad, como cree Casaldueiro⁵⁰, sino que ostenta una profunda analogía con un aspecto central de la novela: la poesía. Ana (*la naturaleza*, por mucho tiempo “estéril”, mas al final “abundante” y generosa), siendo madre de la Virgen (*el arte*: “casa de moneda / do se forjó el cuño / que dio a Dios *la forma* / que como hombre tuvo”), contribuye indirectamente a que se haga posible lo imposible: *la encarnación*, encarnación de lo divino en forma humana, del espíritu en la materia, la presen-

⁴⁹ *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, III, 10, *Obras Completas*, pág. 1656 a.

⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 59.

cia sensible del Verbo en el tiempo. *Todo esto puede aplicarse a la poesía*, que es Verbo encarnado, nacido de un ingenio de artista a quien dio sustento la Naturaleza.

No se excluye, claro, un tercer sentido alegórico, según el cual Santa Ana recuerda a la vieja gitana, humilde y natural, la cual pretende ser la abuela de Preciosa, sin tener ningún mérito en su perfección. Con este último parangón no se hace más que subrayar el ya frecuente parangón entre Preciosa y la poesía, porque la distancia entre la gitana y su hija adoptiva recuerda la que separa naturaleza y arte. Los símbolos cervantinos son plurivalentes, semejando a un prisma que refractara la luz: todos los colores pertenecen al mismo rayo y ninguno puede contemplarse por separado.

El segundo romance, en honor de la reina Margarita, contiene —una vez más— el tema de la joya, lo que por sí solo basta para integrarlo en la estructura general de la novela. La reina, saliendo a misa de parida con el infante, reluce como “rica y admirable joya”⁵¹; llegada a la iglesia, donde quiere agradecer a Dios su feliz parto, se pone de rodillas ante una imagen de la Virgen. Entre Felipe IV, ahora príncipe y futuro rey (“esta *perla* que nos diste, *nácar* de Austria”) y la divinidad del niño Jesús se establece una primera analogía: la casa de Austria, que se eterniza *formando nuevas perlas con el mismo nácar*, y el eterno Dios, que se ha hecho hombre ingresando en la historia de la humanidad. Felipe representará para España un rey providencial, la mano con que Dios escribe su historia en la tierra. Y el tema de la Providencia se manifiesta en estos versos, inspirados en la incorruptible substancia del nácar: “Qué de máquinas que rompe! / Qué de designios que corta! / Qué de esperanzas que infunde! / Qué de deseos mal logra!” —versos que, aplicados a un príncipe todavía niño, no tendrían sentido, si no les damos la interpretación arriba propuesta.

Si el primer romance cantaba con similitudes religiosas los magníficos lazos que ligán entre sí el arte y la naturaleza, éste trasciende la temática terrestre situándola en un plano cósmico. A un movimiento descendente —la encarnación— responde ahora

⁵¹ *Id.*, pág. 776 b.

un movimiento ascendente, con lo cual lo humano se eterniza. La misma reina es “parte / del cielo en la tierra toda / a un lado lleva el Sol de Austria / al otro la tierra Aurora”⁵², y todo culmina en una imagen de reciprocidad entre cielo y tierra, entre lo que del cielo se recibe (el príncipe) y lo que se le devuelve como ofrenda (Margarita consagra a su hijo a la Virgen): “Lo que me has dado te doy / mano siempre dadivosa...”⁵³. El romance echa así un puente entre lo humano y lo divino, respondiendo al precedente que ensalza la encarnación. El sentido más hondo de esta reciprocidad lo comprenderemos solamente al final de este análisis.

* * *

Queda por resolver la última ecuación, según la cual existe un paralelo entre *la poesía y la providencia*. Para documentarlo, no necesitamos más pruebas que la imagen de las piedras preciosas, contenedora de los dos sentidos. Pero ¿qué puede tener en común la poesía con la providencia? La respuesta ahora es fácil, y nos la sugiere la misma fenomenología de la joya, *permanencia en el tiempo*. Según Cervantes, la poesía —o el arte— es a la vida como la providencia al tiempo: lo comprende todo en una sola mirada.

Veamos un ejemplo: cuando Cervantes, en el episodio del yelmo de Mambrino, explica al lector cómo esto “verdaderamente fue”, cómo sucedieron los hechos, en realidad, dice: “*Es, pues, el caso que el yelmo ... era esto: que en aquel contorno había dos lugares...*”⁵⁴. Es decir, que el autor introduce aquí el azar como un medio o trueque, siendo tal casualidad también invención suya. En el plano del arte es posible hacer actuar la suerte, el azar, la fortuna —fuerzas que normalmente en la vida nos dominan—. La literatura, que es vida representada, parece estar sujeta a las mismas leyes que la realidad humana, con la diferencia de que todo emana de un ingenio de artista. A la con-

⁵² *Id.*, pág. 777 a.

⁵³ *Id.*, pág. 777 a.

⁵⁴ *Id.*, pág. 1107 b.

fusión que reina en las situaciones narradas se opone siempre la absoluta claridad con que el autor las enlaza, organiza y desenlaza. Hay un sutil juego de ironía cuando Cervantes complica hasta borrar los límites entre lo que “verdaderamente fue” y lo que sus personajes imaginaban que fuese. La palabra “verdad” es, como hemos visto, expresión profundamente ambigua. En el fondo, el autor puede dejarnos con dudas o sacarnos de ellas, como bien le parezca —en esto consiste su *libertad*—. El autor, como creador, no está sometido a los engaños del mundo real. En su propio mundo artístico es él quien los produce y provoca. La verosimilitud, principal criterio de la estética aristotélica, lo obliga a crear con materiales que proceden de la vida, representando el mundo “tal como podría ser”. Y Cervantes lo pinta como un inacabable laberinto, donde verdad y mentira se compenetran y se mezclan y donde hay uno solo que conoce y domina todo: Dios, en su providencia. Pero el poeta, dentro del microcosmos de su obra, ocupa una posición semejante, casi divina: *poesía y providencia se corresponden*.

No se comprende la estructura de una obra cervantina —y esto vale tanto para el “Quijote” como para las Novelas Ejemplares— sin tener en cuenta esta jerarquía, este privilegio que Cervantes adjudicará al *poeta-demiurgo*. El autor está, por consiguiente, muy por encima de todos los personajes y situaciones, incluso cuando introduce a escritores, pajes-poetas o traductores. Cidi Hamete Benengeli, inventado aparentemente para dar un carácter más verídico a los sucesos, no es más que una marioneta en mano del autor. Por eso Cervantes niega continuamente lo que afirma: Cidi Hamete, escritor árabe, suele ser bastante fidedigno en sus apuntes de crónica, sólo que —y aquí interviene el ilusionista Cervantes— los moros se sabe que no siempre dicen la verdad, ya que son conocidos como embusteros. Para complicar aún más la estructura de su novela, Cervantes se introduce a sí mismo en la narración y se transforma en aquel personaje que va a Toledo, descubre el manuscrito árabe y lo manda traducir. Así, por encima de la crónica árabe está el ojo vigilante del traductor y copista, dispuesto a averiguar cuidadosamente lo que “verdaderamente fue” y lo que podría ser mentira. Aun así, no todas las dudas se resuelven: la cueva de Montesinos, capítulo

“apócrifo” —Cidi Hamete no puede afirmar si es falso o verdadero— no revelará nunca todos sus secretos, porque hay secretos que el mismo autor no quiere desvelar. Y el ejemplo más obvio para demostrar su actitud de libre creador se encuentra en la famosa frase introductiva, con la que nos hace notar que *no quiere acordarse* del nombre de aquel lugar de la Mancha. Por encima de todas las inseguridades y dudas que atormentan a los personajes y al lector, el autor sí es omnisciente dentro de su obra, símil en su posición al omnisciente autor de la Providencia.

La estructura del Quijote, sumamente compleja, ha sido objeto de muchos estudios, pero pocos han logrado definirla tan justamente como el de Spitzer: “El protagonista de esta novela no es realmente Don Quijote, con su siempre torcida interpretación de la realidad, ni Sancho, con su escéptica semiaceptación del quijotismo de su amo, ni mucho menos ninguna de las figuras centrales de los episodios ilusionistas intercalados en la novela: el verdadero héroe de la novela es Cervantes en persona, el artista que combina un arte de crítica y de ilusión conforme a su libérrima voluntad. Desde el instante en que abrimos el libro hasta el momento en que lo cerramos, sentimos que hay allí un poder invisible y omnipotente que nos lleva adonde y como quiere”⁵⁵. Es cierto, después de examinar todos los paralelos que hemos sacado del texto, que Cervantes entrevé una *profunda analogía* entre la actividad del poeta-creador y la acción divina de la Providencia. Ahora se comprende también por qué Cervantes insiste tanto en glorificar la poesía y por qué la pone por encima de todas las otras ciencias.

Esta apreciación del arte, sin embargo, es *herencia renacentista* en Cervantes. Ariosto, al concebir su “Orlando Furioso”, aspira a crear un universo suyo, y para ello se sitúa en un plano, el del arte, desde donde pueda dominar las contingencias que encadenan la humana existencia. Siendo la vida para él lazo, constricción, incluso prisión, espera representarla poéticamente, empleando ahora esos factores restrictivos como temas literarios con la libertad más absoluta. Así, el mundo caballeresco se llena

⁵⁵ L. Spitzer, *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*, en *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed., Madrid, 1961, págs. 178-79.

de fábulas, metamorfosis y aventuras nunca soñadas, sin ser, con todo, una ficción gratuita, ya que la poesía ariostesca pretende convertirse en una segunda naturaleza. El hipogrifo, animal fantástico y símbolo de la poesía ariostesca, no es animal fingido, sino “natural”⁵⁶, un adynaton de Virgilio (“ch’una giumenta generò d’un grifo”) que se transforma en realidad poética. Al componer la segunda versión de su comedia “La Cassaria”, Ariosto se dirige al público, especialmente a las mujeres, y les hace notar que su comedia vuelve a representarse bajo forma renovada, rejuvenecida y embellecida, añadiendo con una gracia muy suya que en la vida, desgraciadamente, es imposible renovarse y hacer lo que sólo el Arte puede⁵⁷.

Al comparar a dos grandes autores es preferible acentuar lo que les separa en vez de insistir en posibles semejanzas. La libertad total del artista, la que Ariosto —tras resignarse serenamente a la vida— pregona por vez primera descolgando el arte de la metafísica, a Cervantes, hijo de la Contrarreforma, no le pudo del todo agradar. La creación poética, para él sólo empieza a ser actividad verdadera cuando confluye en la Creación universal, la que abarca y comprende todo. Es cierto que con semejante analogía no se mengua la gloria de la poesía, al contrario, se confirma y consolida. Las dos creaciones consisten fundamentalmente en un *acto de voluntad*: la primera, libérrima, engendró y sigue engendrando la Naturaleza, que produce a los ingenios; la otra, la del poeta, alcanza, no sin esfuerzo, el don más perfecto que puede encontrarse en el mundo, un don “divino”, y, por lo tanto, el más indicado para dar gracias al Creador de todas las cosas. Éste es el sentido más hondo de aquella oración que hemos citado: “Lo que me has dado te doy / mano siempre dadivosa...”⁵⁸.

El arte, verbo encarnado, si quiere resplandecer como una joya tiene que llenarse de vida *para poder cristalizarla*, porque la vida es el nácar de que se formará la perla. Aunque la vida sea

⁵⁶ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, IV, XVIII.

⁵⁷ L. Ariosto, *Opere minori*, “La Cassaria”, prólogo; ed. Rizzoli, Milán, 1964, págs. 193-97. Véase también mi estudio: *Rivalutazione dell’Ariosto minore: Le Rime*, publicado en “Lettere Italiane”, XXIII, 1971, núm. 1.

⁵⁸ *Obras Completas*, pág. 777 a.

tiempo y fluir, el poeta contempla las cosas a la vez en su movimiento y en su ser, pues su mirada penetra, a través de las apariencias, en la esencia. El creador de novelas tiene, para Cervantes, un poder verdaderamente providencial: presencia todo lo que sucede con sus personajes, vigila sus errores y extravíos, asiste a su "pérdida y hallazgo". Y cuando le place, recoge todos los hilos preparando el desenlace. La fe artística de Cervantes quizás no sea menos fuerte que la de Ariosto. Pero entre el mayor poeta del Renacimiento italiano y Cervantes hay una diferencia abismal, no sólo de temperamento, de estilo, de personalidad, *sino sobre todo de poética*. Cervantes, al restablecer un puente entre lo divino y lo humano, aunque no sea más que por lejana analogía, dio una respuesta cristiana a la Italia del siglo xvi. Para él, la poesía es un *acto de voluntad*, libremente concebido y dirigido, pero no anárquico como el "gusto"; el acto más sublime al que puede aspirar el hombre, porque con él imita y contribuye a la misma realización de la Providencia. El poeta es, por consiguiente, un ser sumamente activo y voluntarioso, más aún que Preciosa entre los gitanos, la cual, sin embargo, representa entre todos los personajes de las Novelas Ejemplares la que más se acerca a la imagen que Cervantes tenía de la poesía: una doncella extremadamente hermosa, hija de noble linaje, dotada de excepcional ingenio; exiliada en el mundo de la naturaleza que la alimenta y la cría; llena de naturalidad, pero más que eso, artista; y por su voluntad de "eternizar su vida" ilumina el mundo desde el principio hasta el fin con el intensísimo resplandor de una joya.

GEORGES GÜNTERT.
Universidad de Zurich.