

1692538

821.134.2
"15/17" Cor.0
granenci
V.11

GRAN ENCICLOPEDIA CERVANTINA

VOLUMEN
XI

QUIJOTE
DE LA MANCHA, DON

SANDOVAL Y ROJAS,
BERNARDO DE



Universidad
de Alcalá

SERVICIO DE PUBLICACIONES

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES



(en *-echo*) con el que asuena el romance octosílabo formado por dos grupos de doce versos, cada uno de ellos recitado por un personaje y terminado por el estribillo (que el músico califica de “estribillo de nuestra letra”, donde *letra* es denominación aplicada al romance). El cantar del final de *El vizcaino fingido* es un romance (y así es calificado por un personaje, Quiñones) octosílabo, y empieza con un pareado octosílabo consonante (en *-ada*) con el que asuena el romance, que repite, como último verso de cada uno de los dos grupos de doce que lo forman, el segundo del pareado. Por último, dentro de los entremeses, hacia el final de *La cueva de Salamanca*, hay que destacar el romance octosílabo consonante en *-anca*, cantado por el sacristán, y donde el último verso de la primera cuarteta y de cada uno de los cuatro grupos de ocho versos que siguen es el mismo título de la obra que funciona como estribillo y es cantado por el barbero: *La Cueva de Salamanca*. Recordemos que la rima consonante en el romance es un uso anticuado ya en tiempos de Cervantes. Sin duda, destaca el grupo de los seis romances de los entremeses por su originalidad y variedad formal. R. Schevill y A. Bonilla (1922, VI) hacen observaciones generales sobre el uso del romance en las comedias de Cervantes. De los romances presentes en dos de las novelas ejemplares (tres en *La Gitanilla* y dos en *La ilustre fregona*), todos son cantados, menos el recitado de la buenaventura de Preciosa (*Hermosita, hermosita*), y todos son octosílabos, menos el cantar hexasílabo de Preciosa que empieza *Árbol preciosísimo* (calificado de romance: “cantó el romance siguiente”). Merece un comentario la forma del cantado por el asturiano Lope en *La ilustre fregona*, y que empieza *Salga la hermosa Argüello*: hay una primera tirada de 36 octosílabos asonantes en *-á*, sigue un pareado octosílabo consonante en *-ona*, que da pie a una nueva tirada de octosílabos asonantes en *-oa*, en la que se repite como estribillo el pareado después de los grupos de cuatro, tres y tres cuartetas. El verso 33 anuncia el cambio de una serie a otra (*Cambio el son, divina Argüello*). En los romances del *Quijote*, los hay cantados y recitados, todos son octosílabos y como particularidad formal es destacable el estribillo del de Altisidora (II-LVII), ya comentado por Navarro Tomás (1972). Si contamos 262 octosílabos en los romances del *Quijote*, y 557 octosílabos en toda la novela, hay

que señalar la importante proporción de romances (47 %) en la versificación octosílabo de esta obra, y la no escasa proporción (23.6 %) en el total (1110) de versos del *Quijote*. Por último hay que mencionar el único romance que se recoge entre las poesías sueltas de Cervantes —quien en el *Viaje del Parnaso*, IV, v. 40, escribe: “Yo he compuesto romances infinitos”—: el formado por los 60 octosílabos asonantes en *-ea* del famosísimo titulado de *Los celos*. Para la poética del romance, dentro de la concepción cervantina de la poesía, puede leerse con provecho el trabajo de A. Lewis Galanes (1981).

En cuanto al sentido de *romance* en su acepción métrica, hay que decir que Cervantes emplea el término para referirse a lo que hoy entendemos por romances octosílabos y hexasílabos, pero hay un pasaje en *La gitanilla* en que continuamente se está llamando *romance* a una composición que métricamente está formada por 14 redondillas octosílabas (con rima consonante independiente en cada una de ellas: *a b b a*), que empieza: *Gitanica, que de hermosa*. Por último, hay que registrar, en *La ilustre fregona*, el uso del término “romances con estribos”, que los comentaristas interpretan como romances con estribillos. Se acaba de describir el uso que Cervantes hace de tales modalidades de romances.

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, A., «Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, 2 (1977), págs. 341-459. | CLARKE, D. C., «Remarks on the early romances and cantares», *Hispanic Review*, XVII, 2 (1949), págs. 89-123. | DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Diccionario de métrica española*, Madrid, 1999. | EISENBERG, D., «The romance as seen by Cervantes», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), págs. 177-92. | LEWIS GALANES, A., «Cervantes: el poeta en su tiempo», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, dir. Manuel Criado de Val, Madrid, 1981, págs. 159-78. | MORLEY, S. G., «Chronological list of early spanish ballads», *Hispanic Review*, XIII, 4 (1945), págs. 273-87. | NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, 1972 (3.ª). | SCHEVILL, R. y A. BONILLA, ed. de M. de Cervantes, *Obras Completas. Comedias y entremeses. T. VI. Poesías sueltas*, Madrid, 1922.

José Domínguez Caparrós.

Romance de Alonso Quijano

Obra para voz y ensemble (soprano, flauta, violoncello y piano), del compositor español Alfonso

Ortega Lozano (Madrid, 1967), basada en el romance compuesto por el propio don Quijote en la Segunda parte, Capítulo XLVI, “Suelen las fuerzas de amor sacar de quicio a las almas...”.

La obra fue un encargo del XI Festival Internacional de Música de Quintanar de la Orden, con motivo de la celebración del IV Centenario de la publicación del *Quijote* en 2005. El estreno se realizó el domingo 4 de julio del 2004, en el Centro Príncipe de Asturias de Quintanar de la Orden, a cargo del Grupo Aldonza, formado por la pianista japonesa Kayoko Morimoto, la violonchelista española Pilar Serrano, la flautista polaca Anna Buckowska y la soprano Linda Mirabal.

BIBLIOGRAFÍA

«Estreno Mundial del “Romance de Alonso Quijano” del compositor albaceteño Alfonso Ortega», en *ABC*, 4-VII-2004. | «Gran acogida en Quintanar en el estreno del “Romance de Alonso Quijano”», en *ABC*, 6-VII-2004. | PASTOR COMÍN, J. J., «Don Quijote como fuente de inspiración en la música española contemporánea (2000-2005)», en *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Actas del Congreso coord. por M. A. Garrido Gallardo y L. Alburquerque García, Madrid, 2008, págs. 427-45.

Susan Campos Fonseca.

Romance de la tumba oscura

«Éste que brota versos por los poros / y halla patria y amigos dondequiera, / y tiene en los ajenos sus tesoros, / es MEDINILLA, el que la vez primera / cantó el Romance de la tumba oscura, / entre cipreses puestos en hilera» (*VP*, II, vv. 196-201, 1192ª).

Así llama Cervantes, en el *Viaje del Parnaso*, al romance de Pedro Medina Medinilla impreso, como indica Francisco Rico, ya en la *Cuarta y quinta parte de Flor de romances*, Burgos, 1592, fols. 25-26 (ed. A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, IV, Madrid, 1957): “Funestos y altos cipreses, / frondosas y verdes hayas / cercan un campo cubierto / de abrojos y hierba larga. / En medio estaba un sepulcro, / al pie de una palma ingrata, / que, como da el fruto tarde, / con la muerte se compara...” El romance debió de alcanzar gran popularidad, como señala Francisco Rodríguez Marín en su edición del poema cervantino.

BIBLIOGRAFÍA

CERVANTES, M. de, *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1935. | RICO, F., *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, 1990, págs. 155-56.

José Montero Reguera.

romancero

«la fuerza de acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi nombre antes de toda sazón» (*Q*, I-II, 156^{a-b}).

«y trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos; y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma. Ésta, pues, le pareció a él que le venía de molde para el paso en que se hallaba; y así, con muestras de grande sentimiento, se comenzó a volcar por la tierra y a decir con debilitado aliento lo mismo que dicen decía el herido caballero del bosque: “—¿Dónde estás, señora mía, que no te duele mi mal? O no lo sabes, señora, o eres falsa y desleal”. Y, desta manera, fue prosiguiendo el romance hasta aquellos versos que dicen: “—¡Oh noble marqués de Mantua, mi tío y señor carnal!”» (*Q*, I-V, 161ª).

«Y quiso la suerte que, cuando llegó a este verso, acertó a pasar por allí un Labrador de su mismo lugar y vecino suyo, que venía de llevar una carga de trigo al molino; el cual, viendo aquel hombre allí tendido, se llegó a él y le preguntó que quién era y qué mal sentía que tan tristemente se quejaba. Don Quijote creyó, sin duda, que aquél era el marqués de Mantua, su tío; y así, no le respondió otra cosa si no fue proseguir en su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la misma manera que el romance lo canta» (*Q*, I-V, 161ª).

«¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron?» (*Q*, I-XXV, 222ª).

«Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire» (*Git.*, 517ª).

«De allí a quince días, volvió a Madrid con otras tres muchachas, con sonajas y con un baile nuevo, todas apercebidas de romances y de cantarcillos alegres, pero todos honestos» (*Git.*, 518ª).

«Con esto, se daba prisa a cantar romances de moros y moras, a la loquesca, con tanta gracia, que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle» (*CE*, 603ª).

«Y, acabado este largo coloquio, cantó Loaysa un romancito agudo, con que dejó al negro tan contento y satisfecho, que ya no veía la hora de abrir la puerta» (*CE*, 605ª).

«el juego siempre, las pendencias por momentos, las

muerter por puntos, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como en estampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones» (IF, 614^a).

«Pidiéronle las mozas, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que, como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían» (IF, 621^{a-b}).

«Yo el soneto compuse que así empieza, / por honra principal de mis escritos: / ¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza! / Yo he compuesto romances infinitos, / y el de *Los celos* es aquel que estimo, / entre otros que los tengo por malditos. (VP, IV, vv. 37-42, 1199^b).

«Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza; y vean vuestras mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según aquello que se canta: “Jugando está a las tablas don Gaiferos, / que ya de Melisendra está olvidado”.

Y aquel personaje que allí asoma, con corona en la cabeza y ceptro en las manos, es el emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, el cual, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir; y adviertan con la vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados; y, después de haberle dicho muchas cosas acerca del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: “Harto os he dicho: miradlo”.

Miren vuestras mercedes también cómo el emperador vuelve las espaldas y deja despechado a don Gaiferos, el cual ya ven como arroja, impaciente de la cólera, lejos de sí el tablero y las tablas, y pide apriesa las armas, y a don Roldán, su primo, pide prestada su espada Durindana, y cómo don Roldán no se la quiere prestar, ofreciéndole su compañía en la difícil empresa en que se pone; pero el valeroso enojado no lo quiere aceptar; antes, dice que él solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra; y, con esto, se entra a armar, para ponerse luego en camino» (Q, II-XXVI, 390^{a-b}).

Las relaciones entre Cervantes y el Romancero pueden contemplarse desde varias perspectivas:

I.- El papel del Romancero en la cultura literaria de los siglos XVI y XVII y la actitud de Cervantes hacia el género.

II.- Cervantes como autor de romances nuevos.

III.- La influencia del romancero en la génesis de las obras cervantinas, y singularmente del *Quijote*.

IV.- El conocimiento del romancero viejo por parte de Cervantes, que se manifiesta en la utilización de citas directas, o en alusiones a personajes y situaciones del romancero en las obras cervantinas.

V.- Y, por último, la proyección de la obra de Cervantes en el romancero de los siglos XVII al XX.

I. En la segunda mitad del siglo XVI, cuando Cervantes empieza a dar a conocer sus primeras obras, todo el mundo sabía romances.

El género comenzó a ponerse de moda en ambientes cortesanos a finales del siglo XV y principios del XVI, en gran medida vinculado a determinados modos musicales, ya que —con independencia de que su contenido fuese principalmente narrativo— el romance se concebía sobre todo como poesía para cantar. En esta época, poetas y músicos arreglaron para su interpretación en reuniones de la corte romances que ya existían en la tradición oral, o crearon otros a imitación de ellos. Es significativo que buena parte de los textos romancísticos más antiguos se nos hayan conservado precisamente en cancioneros musicales, como el *Cancionero Musical de Palacio*.

La expansión de la imprenta contribuyó a la difusión de romances por escrito fuera de los ámbitos cortesanos. Ya en el *Cancionero General*, compilación de poesía cancioneril elaborada por Hernando del Castillo y publicada por primera vez en Valencia en 1511 (y que enorme influencia en la formación del gusto poético del siglo XVI, ya que alcanzó nueve ediciones hasta 1573) se incluyen algo más de cuarenta romances, la mayoría compuestos por poetas cortesanos.

Una vía fundamental para la difusión del romancero entre las capas más populares de la población fueron los pliegos sueltos, que desde 1510 contienen muchos romances, con frecuencia glossados. Al tratarse de impresos baratos, llegaban a todas las clases sociales. Además, su forma de distribución era en gran medida la venta callejera, por cantores que vendían impresos los mismos romances que cantaban; a estos vendedores ambulantes alude Berganza en *El coloquio de los perros*, cuando clama contra la abundancia de gentes ociosas y vagabundas, como los titereros, los que

muestran retablos y los vendedores “de alfileres y coplas”. Además, los pliegos sueltos se utilizaban para aprender a leer en las escuelas, por lo que intervinieron en la formación de la mayor parte de los lectores del siglo XVI.

Desde la década de 1540 se publicaron libros consistentes en compilaciones de romances, que al parecer tuvieron notable éxito, a juzgar por las reediciones que se hicieron de ellos y la frecuencia con la que los impresores elaboran nuevas colecciones romancísticas saqueando las anteriormente publicadas, señal de que no debían de ser mal negocio. El primero de estos libros de romances que alcanzó varias ediciones hubo de ser el *Cancionero de romances*, publicado sin año en Amberes por el impresor Martín Nucio (aunque seguramente sea de 1547 ó 1548), reeditado con adiciones en 1550 y varias veces reimpresso. Pero a lo largo del siglo proliferan las colecciones de romances viejos (medievales) publicados bajo los títulos de *Silva de romances*, o eruditos (compuestos por poetas que se basan en relatos históricos contenidos en crónicas), como la famosa colección de Lorenzo de Sepúlveda *Romances nuevamente sacados de las corónicas antiguas*, que se reeditó varias veces entre 1550 y 1580. Hasta que se realizó la compilación masiva (de más de mil textos) del *Romancero general*, aparecido por primera vez en Madrid en 1600; una colección en la que —como veremos más adelante— hay por lo menos un romance de Cervantes, y que conocía hasta *La Gitanilla Preciosa*, quien, al recibir de un admirador un pliego de papel que contiene un poema y una moneda de oro, dice con gracejo: “Pues cierto que es más milagro darme a mí un poeta un escudo que yo recibirle; si con esta añadidura han de venir sus romances, traslade todo el *Romancero general* y envíemelos uno a uno, que yo les tentaré el pulso, y si vinieren duros, seré yo blanda en recibillos”.

Además, se incluyeron romances en algunos de los más importantes libros de música del siglo XVI, desde el *De musica libri septem* de Francisco Salinas hasta los métodos para aprender y practicar el instrumento de moda desde mediados del siglo XVI, la vihuela: así, los encontramos en los *Tres libros de música para vihuela* de Alonso de Mudarra (de 1546), *Los seis libros del Delfín de música*, de Diego Narváez (1548), o el *Libro de música de vihuela*, de Diego Pisador (1552).

Por todas estas circunstancias, tanto Cervantes como sus lectores conocían de sobra el romancero: todos habían oído cantar romances o los habían cantado ellos mismos; muchos habrían aprendido a leer con los pliegos sueltos que los contenían; no pocos habrían comprado algunos de esos pliegos, o bien tendrían en sus librerías alguna de las colecciones más difundidas, o sabrían al menos de su existencia. Eso explica no sólo la utilización de romances por parte de Cervantes, sino la complicidad que en su público lector debía suscitar las citas, alusiones o reflejos del romancero en su teatro y en su narrativa; autor y lectores compartían un juego intertextual que no pocas veces adquiere una clara intención humorística.

Esto último enlaza con una cuestión que ha suscitado cierto debate: qué consideración le merecía a Cervantes el romancero como género poético. En un artículo ya clásico (de 1920), Menéndez Pidal defendió la alta consideración que merecía a Cervantes ese “género poético admirable” que es el romancero, frente al “género literario de muchos execrado” de los libros de caballerías. En el polo opuesto se sitúa Maxime Chevalier (por ejemplo, 1990), quien considera que Cervantes tenía en baja consideración los romances viejos, ya que éstos apenas aparecen sus novelas, en sus comedias, en la *Galatea* o el *Persiles*, y en el *Quijote* “los que citan romances viejos son, dejando aparte don Quijote el loco, quien gusta de recordar las dichas de Lanzarote y las desgracias del Marqués de Mantua, gente iletrada o de poca cultura. Los hombres cultos, clérigos o hidalgos, además de alguna mujer más o menos culta, nunca recuerdan el romance”; aduce sendos pasajes del *Quijote* en que el narrador se refiere al romance del *Marqués de Mantua* como “historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma” (I.5) y “coplas [...] que entietienen y hacen llorar los niños y las mujeres” (II.38), y de ello concluye Chevalier que el romance aparece como “apreciado de todos, menos de los hombres razonables”. A sus argumentos podría añadirse el detalle revelador de que el único pasaje del *Persiles* en que aparecen romances sea en boca de un personaje que se finge loco (véase más abajo).

Pero quizás la postura más ajustada sea la intermedia. Seguramente Cervantes no consideraba

el romancero viejo como parte de lo que podríamos llamar *alta poesía*, refinada y de altos vuelos, sino justamente como lo que era: un tipo de poesía muy popular, en el sentido de muy difundida entre todos los estamentos sociales. Conocía muchos romances viejos, y parece evidente que —aunque no los considerase el sumum de la expresión poética— le gustaban y le divertían, ya que a cada paso inserta en sus obras citas, menciones o alusiones a ellos; muchas veces en la utilización de la cita hay un trasfondo de humor, pero ello no implica necesariamente un rechazo o menosprecio por el género, de la misma manera que nadie piensa que el autor de *La Galatea* —que siguió prometiendo una segunda parte hasta pocos días antes de su muerte— denigre la literatura pastoril por la divertida descripción que hace de ella Berganza en *El coloquio de los perros*, comparando los estereotipados pastores de las églogas con los pastores verdaderos con los que él ha convivido.

Quizás la más expresiva valoración del romancero la dé el propio Cervantes en su *Viaje del Parnaso* (vv. 250-253), cuando describe los elementos de la nave capitaneada por Mercurio en la cual han de partir en busca de la verdadera poesía: “era la chusma de romances toda, / gente atrevida, empero necesaria / pues a todas acciones se acomoda”; se trata, desde luego, de una broma, pero bastante significativa: los romances se comparan con la chusma, es decir, con los remeros de las galeras; algo, por tanto, que puede considerarse despreciable por su bajo origen, pero que impulsa el navío, resulta imprescindible para la navegación, y es —como nos dicen los versos— capaz de adaptarse a toda circunstancia.

Por otra parte, no podemos olvidar que la época de Cervantes es precisamente la del *romancero nuevo*; es decir, el momento en que —a partir de la década de 1580— una serie de poetas cultos se dedican a componer nuevos romances tomando modos y procedimientos del romancero viejo, pero introduciendo nuevos temas y tratamientos. El romancero nuevo se dirige principalmente a un público urbano aficionado a la poesía, tanto para leer como para cantar, y tuvo un gran éxito editorial desde 1589, con la publicación de las diversas partes de la *Flor de varios romances*. Como veremos más adelante, uno de los autores de ese *romancero nuevo* es precisamente Cervantes; lo que sí que parece más que probable es que nuestro au-

tor tuviese en más alto concepto ese romancero nuevo —que consideraría poesía más refinada y más acorde con la sensibilidad de la gente culta de su época— que el viejo que andaba en las bocas de las gentes de toda condición, en los pliegos sueltos y en las colecciones compiladas a mediados del siglo XVI.

Para Cervantes —como para el resto de sus contemporáneos—, el romancero era sobre todo un género de poesía cantable, y esto vale tanto para el viejo como para el nuevo. Las citas podrían ser innumerables: en *Quijote* II.9 el hidalgo y Sancho van de noche al Toboso, donde se topan con uno que “juzgaron que debía de ser labrador, que habría madrugado antes del día a su labranza, y así fue la verdad. Venía el labrador cantando aquel romance que dicen: Mala la hubistes, franceses / en esa de Roncesvalles”, inicio del famoso romance de *Roncesvalles*, tan conocido que llegó a convertirse en frase proverbial.

Varios de los entremeses cervantinos acaban con un fin de fiesta cantado y bailado al son de romances con estribillo: *El rufián viudo*, con un romance de Escarramán (“Ya salió de las gurapas / el valiente Escarramán”), personaje que proviene de un famoso romance-jácara de Quevedo (“Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán”); *La elección de los alcaldes de Daganzo*, con uno que cantan unos gitanos (“Reverencia os hace el cuerpo / regidores de Daganzo”); en *La guarda cuidadosa* acaban cantando un romance el soldado y el sacristán (“Siempre escogen las mujeres / aquello que vale menos”); *El vizcaíno fingido* termina con unos músicos entonando un romance alusivo a la lectura de los libros de caballerías por parte de mujeres (“La mujer más avisada / o sabe poco o nonada”), y *La cueva de Salamanca* concluye con los personajes cantando y bailando un romance (“Oigan los que poco saben / lo que con mi lengua franca”), que en algunos aspectos recuerdan el género de los *disparates*.

También entremesil es la escena de la jornada III de *La entretenida*, en la que aparecen unos músicos y el barbero “danzando al son deste romance: De los danzantes la prima / es este barbero nuestro...”, y que acaba con una pelea a puñetazos.

En las *Novelas ejemplares*, entre las habilidades de *La gitaniella* se cuenta que “salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas,

y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire”; y, en efecto, poco después tenemos ocasión de verla no sólo cantando, sino bailando un romance hagiográfico: “delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance siguiente: ‘Árbol preciosísimo / que tardó en dar fruto...’”; hasta los romances narrativos de tema histórico se cantaban, como demuestra el que poco después, en la misma novela, Preciosa, acompañándose de “sus sonajas, y al tono correntío y loquesco cantó el siguiente romance: ‘Salió a misa de parida / la mayor reina de Europa...’”, sobre la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, que a su vez debe de ser contrafactum de un romance del ciclo del Cid sobre la salida a misa de Jimena, que se inicia con el mismo octosílabo.

Otro romance cantado y bailado se encuentra en la fiesta del mesón del Sevillano de *La ilustre fregona*, cuando Lope Asturiano (Diego Carriazo) entona para acompañar un baile una serie de octosílabos con rima asonante en los pares (“Salga la hermosa Argüello / moza una vez, y no más”); aunque los editores modernos suelen agruparlos en cuartetas, se trata de un metro romancístico, que enlaza con una chacona también en metro de romance, aunque con estribillo.

En *El celoso extremeño*, Loaysa se sirve de su gracia como cantor para conseguir que el negro Luis le franquee la entrada a la casa del celoso, y para ello “sacaba una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas, y como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sonos alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido. Con esto, se daba prisa a cantar romances de moros y moras, a la loquesca, con tanta gracia, que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle”; los que canta son, por tanto, romances nuevos moriscos; por su parte, el negro Luis confiesa saber cantar el romance de Lope de Vega *La estrella de Venus* (“Sale la estrella de Venus / al punto que el sol se pone”) y el también morisco que empieza “A los hierros de una reja / la turbada mano asida”.

Pero no son sólo los personajes populares los que cantan romances: también en *La ilustre fregona* uno de los enamorados de Constanza le ofrece a la muchacha una serenata nocturna entonando uno amoroso (“¿Dónde estás, que no pare-

ces / esfera de la hermosura?”) culto, como demuestran su léxico y la rebuscada asonancia en —*úa*, con abundancia de consonancias (en —*ura*, en —*una*, etc). Y en un ambiente cortesano —aunque paródico y farsesco—, Altisidora canta (y no recita), al son de un instrumento aristocrático como es el arpa, su cómico romance a Don Quijote “Oh tú, que estás en tu lecho / entre sábanas de Holanda” (II-XLIV); poco después, en II.46, el propio Don Quijote entona un romance acompañándose de una vihuela.

II. Hemos dicho que Cervantes es uno de los autores del romancero nuevo, concretamente el de más edad de la primera generación de cultivadores del género. Y, a juzgar por algún testimonio de sus contemporáneos, fue tenido en su tiempo por gran romancista; es famosa la anécdota del poeta Luis de Vargas Manrique (1566?-1600?), quien, al oír un romance satírico que circulaba como anónimo, comentó: “Este romance es del estilo de cuatro o cinco que solos lo podrán hacer: que podrá ser de Liñán, y no está aquí, y de Cervantes, y no esta aquí; pues mío no es, puede ser de Vivar o de Lope de Vega”.

Muy citado es el pasaje del *Viaje del Parnaso* en que, al aducir sus méritos literarios ante Apolo para que lo admita entre los demás poetas, Cervantes declara: “Yo he compuesto romances infinitos, / y el de *Los celos* es aquel que estimo / entre otros que los tengo por malditos” (I, vv. 40-42). Parece que ese romance de *Los celos* es el que comienza “Yace donde el sol se pone / entre dos tajadas peñas”, que se publicó en la séptima parte de la *Flor de romances* (Toledo, 1595) y se incluyó además en el *Romancero general*; en él aparecen Lauso y Silena como pareja de pastores enamorados, nombres que se utilizan también en *La Galatea* para encubrir a Cervantes y su amada.

Poco sabemos, sin embargo, de los demás “romances infinitos” que habría compuesto. Herrero García, en su edición del *Viaje del Parnaso*, especula con que pudieran ser también de Cervantes otros siete romances que se publicaron como anónimos en diversas partes de la *Flor de romances* y aparecen también en el *Romancero general*; son la ensaladilla que comienza “Un lencero portugués” (véase más abajo), “Colérico sale Muza”, “Los que alcabalas ni juros”, “Y Apolo, dios de la ciencia”, “¿Qué soberbio está el poeta!”, “Mirando estaba Lisardo” y “Toquen aprieta a rebato”;

aunque la mayor parte de las veces los motivos de la atribución son bastante subjetivos y de poca consistencia. Otros estudiosos le han atribuido el romance pastoril "A tus desdenes ingrata", que se publicó en la cuarta y quinta partes de la *Flor de romances*, aparecida en Burgos, 1592 y también incluido en el *Romancero general*; y el histórico "En la corte está Cortés", que se publicó en el *Jardín de amadores* (Zaragoza, 1611).

Lo que sí que está claro es que Cervantes insertó romances nuevos, presumiblemente compuestos por él, en varias de sus obras en prosa y en su teatro. Y espigando entre ellos encontramos una significativa variedad de temas y tratamientos:

a) Romances moriscos: como tal puede considerarse el del desafío de Alimuzel en la jornada I de *El gallardo español* ("Escuchadme, los de Orán / caballeros y soldados"), donde, a mayor abundamiento, algunas formulaciones recuerdan el conocido "Mira Zaide que te aviso / que no pases por mi calle" de Lope (así, el verso "No quiero decir que hiendo, / que destrozo, parto o rajo", que recuerda el lopesco "Confieso que eres valiente, / que rajás, hiendes y partes"), indicando así cuál es el modelo de romancero morisco que Cervantes tiene en mente.

b) Romances pastoriles: en la obra cervantina pastoril por antonomasia, *La Galatea*, no aparece ningún romance; las numerosas poesías insertas están en metros italianos o en coplas reales octosilábicas, y hay también algún villancico y unas coplas de arte mayor. Parece que a las alturas de 1585, cuando *La Galatea* se publicó, Cervantes tenía como modelo la poesía italiana y las formas métricas castellanas de herencia cancioneril, y sólo más adelante debió de llegar a apreciar las posibilidades del metro romancístico, probablemente gracias al éxito editorial del romancero nuevo, que se produjo entre 1589 y 1597.

Así parece demostrarlo el hecho de que sí inserte algún romance pastoril en el *Quijote*, como en el encuentro con los cabreros de I.11, donde el pastor Antonio canta "Yo sé, Olalla, que me adoras / puesto que no me lo has dicho", poema con todas las convenciones del género (incluido el detalle de que el personaje lo entone al son de un rabel, instrumento rústico por antonomasia).

c) Un bonito y conciso romance amoroso está puesto en boca del mozo de mulas (que resulta ser caballero disfrazado) de *Quijote* II.22: "Marinero

soy de amor / y en su piélagro profundo". Otro romance amoroso es el ya mencionado "¿Dónde estás, que no pareces / esfera de la hermosa?" de *La ilustre fregona*.

d) Romances caballerescos: la comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia* está construida como una especie de centón de temas caballerescos, donde se mezclan elementos elementos artísticos, de la épica hispánica y carolingios, estos últimos principalmente a partir de la recreaciones del tema de Roldán u Orlando por Ludovico Ariosto y Mateo Boiardo. En la jornada tercera, el desafío de Marfisa ("Escúchame, Carlomagno, / que yo hablaré como alcance"), a quien acompaña como ayudante Bernardo del Carpio, es un auténtico romance caballeresco, si bien de tintes bastante humorísticos, que lo acercan al romance paródico (véase más abajo).

e) Un ciclo del romancero nuevo que, por razones biográficas, debió de resultar especialmente cercano para Cervantes, es el de los romances de cautivos, que inserta en varias de sus comedias sobre el tema del cautiverio.

Así, en la jornada primera de *La gran sultana*, la relación del rapto de Clara y la pérdida de Lamberto son contadas por Roberto en metro romancístico ("Aquel mancebo que dije / vengo a buscar, que le quiero"); lo mismo que el del rapto de Catalina de Oviedo en boca de Madrigal, en la jornada tercera ("En un bajel de diez bancos / de Málaga, y en invierno").

En *Los baños de Argel* (jornada segunda) uno de los cautivos propone "aquel romance diremos, / Julio, que tú compusiste, / pues de coro le sabemos / y tiene aquel tono triste / con que alegramos solemos" y cantan el que comienza "A las orillas del mar / que con su lengua y sus aguas", que lleva un hermoso estribillo endecasilábico: "¡Cuán cara eres de haber, oh dulce España!".

f) El romance jácara, cuyos protagonistas son gentes del hampa, tuvo gran boga en el romancero nuevo. Además del ya mencionado romance de Escarramán con que concluye el entremés de *El rufián viudo*, puede asimilarse al romance jacaresco aquel en el que *Pedro de Urdemalas* cuenta sus orígenes, en la jornada primera de la comedia del mismo título ("Yo soy hijo de la piedra / que padre no conocí").

g) Otra de las líneas cultivadas en el romancero nuevo es el romance paródico, en el que se reme-

dan y ridiculizan tópicos, situaciones y personajes literarios que resultaban reconocibles para los lectores. Dentro de esa tendencia se pueden situar varios romances cervantinos, como los dos que Altisidora canta en el *Quijote* II.44 ("¡Oh tú, que estás en tu lecho / entre sábanas de Holanda!") y II.57 ("Escucha, mal caballero, / detén un poco las riendas") o el que compone y canta don Quijote en su cuarto al son de una vihuela en II.46 ("Suelen las fuerzas de amor / sacar de quicio a las almas"), que parodia una serie de tópicos amorosos.

El segundo romance de Altisidora ("Escucha, mal caballero") tiene la gracia añadida de ser un romance nuevo que parodia otro romance nuevo: es contrafactum del famosísimo de Lope de Vega "De pechos sobre una torre", que se publicó en la *Flor de romances nuevos* desde 1593 y está también en el *Romancero general*. La composición de Lope fue muy cantada, y tan conocida que abundan las citas en otros poemas (incluidas ensaladas) y existe alguna versión a lo divino. Que el canto de Altisidora es contrafactum paródico del romance lopesco lo demuestran no sólo que el tema es idéntico (la enamorada que recrimina al amado su partida, comparándola con el abandono de Dido por Eneas) y el uso de una voz narrativa similar, sino, sobre todo, varios rasgos formales: ambos romances tienen asonancia en -éa, con varias palabras de rima idénticas (*Ingalaterra, tier-nas, pueda, Eneas, vuelta*) y un estribillo endecasilábico, que en el romance de Lope es de un verso y en el de Cervantes de dos.

III. Otro aspecto que puede considerarse es la incidencia que el romancero (viejo y nuevo) pudo tener en la génesis de algunas obras cervantinas.

III.1. El caso más debatido ha sido el de la posible inspiración de los primeros capítulos del *Quijote* en una obra teatral de componentes romancísticos, como es el *Entremés de los romances*.

La obrita se imprimió -al parecer, por primera vez- en la Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega, publicada en 1611. Se trata de un entremés en verso, en el cual se presenta la historia de Bartolo, un rústico que enloquece por leer romances caballerescos; creyéndose caballero, se hace acompañar de su vecino Bandurrio para que le haga de escudero, comete mil disparates ante la desesperación de su mujer, Teresa, y acaba apaleado y recogido por un vecino, quien lo devuelve a su casa y lo hace meter en la cama; el entremés

termina con un fin de fiesta en que los cantos y bailes de los personajes son interrumpidos por Bartolo, que se levanta de la cama dando gritos. Toda la trama se fundamenta en romances, y el texto en sí es una auténtica taracea de versos romancísticos puestos en boca de los personajes.

Las semejanzas argumentales del *Entremés* con los primeros capítulos del *Quijote* son evidentes. Eso hizo que en 1874 Adolfo de Castro lo atribuyera al propio Cervantes y lo publicase entre varias obras inéditas del escritor. Marcelino Menéndez y Pelayo sugirió por primera vez que el entremés pudo no ser obra de Cervantes, sino de otro autor, pero haber servido como fuente de inspiración para el inicio del *Quijote*. Esta tesis la defendió después Menéndez Pidal, señalando una serie de detalles que abundan en el paralelismo entre una y otra obra: por ejemplo, tanto Bartolo como Don Quijote, tras resultar apaleados, echan la culpa a sus monturas de su caída; ambos son recogidos por un vecino que los lleva a su casa y en el camino recitan el romance de *Valdovinos* ("¿Dónde estás, señora mía / que no te duele mi mal?") y luego pasan, sin transición, a recordar la historia del *Abencerraje y la hermosa Jarifa* (novelita de ambiente morisco que, por cierto, también dio pie a varios romances); uno y otro acaban maldiciendo las lecturas que los volvieron locos; el despertar de Bartolo en su cámara interrumpe el baile con que concluye el entremés, y el despertar de don Quijote en su aposento interrumpe el escrutinio de los libros.

Menéndez Pidal mantuvo una polémica con Emilio Cotarelo y Mori, quien defendía -al igual que Francisco Rodríguez Marín- la tesis contraria: que el *Entremés* es imitación del *Quijote*. Desde entonces, aunque la mayor parte de los estudiosos se inclinan por la mayor antigüedad del *Entremés*, no han faltado investigadores (como Luis A. Murillo) que se inclinan por ver en la obrita teatral una parodia quijotesca.

La clave de la polémica es, naturalmente, si el anónimo *Entremés de los romances* se compuso antes o después de la publicación de la primera parte del *Quijote* (ya sabemos que el entremés se publicó en 1611, pero tampoco, era raro que las obras teatrales se imprimieran bastantes años después de ser escritas o representadas, o incluso que no se imprimieran nunca). Quienes defienden la tesis de que el entremés es anterior, argumentan

que debió de componerse y representarse bastante antes de su primera versión impresa (entre 1588 y 1597, según se siga la opinión de un estudioso o de otro); Cervantes habría podido verlo representar y se habría inspirado en él para iniciar la redacción del *Quijote*. En esa línea, López Navío ha especulado con la posibilidad de que la obra cervantina fuera concebida inicialmente como una novela corta, que acabaría con los gritos de Don Quijote al despertar en su aposento (como el entremés acaba también con el despertar de Bartolo), y sólo a posteriori se habría alargado, al comprobar Cervantes las posibilidades narrativas del tema. Baras considera que la influencia del *Entremés* en el *Quijote* va más allá de las meras semejanzas argumentales y temáticas y alcanzaría a la propia concepción y construcción de la obra cervantina, que estaría concebida como una serie de secuencias entremesiles, como una especie de entremés narrado.

Por el contrario, los defensores de la tesis de que el *Entremés* es posterior a la primera parte del *Quijote* consideran que la pieccecita teatral sería imitación de los capítulos iniciales de la obra de Cervantes, realizada por un autor anónimo entre 1604 y 1620.

Lo que sí que parece bastante probable es que el *Entremés de los romances* se compusiera como una sátira contra Lope de Vega, surgida del ambiente de los partidarios de Góngora, en el marco de la polémica literaria y el enfrentamiento personal entre uno y otro. Es significativo que de los seis romances que constituyen la base argumental del *Entremés* —dejando a un lado los muchos que se citan o se aluden de pasada con algún verso suelto—, cinco tengan algo que ver con Lope, con Góngora o con ambos. Así, cuando Bartolo da instrucciones para que le preparen sus armas, recita parte del romance “Ensíllenme el asno rucio”, una parodia gongorina (seguramente de 1585) del famosísimo romance morisco de Lope “Ensíllenme el potro rucio”, que llegó a ser tan conocido que existe otro romance (atribuido también a Lope) que comienza “Lleve el diablo al potro rucio / del Alcalde de los Vélez” (en el entremés de *El rufián viudo* de Cervantes un personaje le dice a otro: “muy más que el potro rucio eres famoso”). El romance de Góngora “La más bella niña” se incluye en el *Entremés de los romances*. Aparece también “Hermano Perico”, un romance que se ha

atribuido a Góngora y que desde luego contrahace su conocido “Hermana Marica”. Y otro de los utilizados es el que empieza “Cabizbajo y pensativo”, también atribuido a Góngora. De Lope es el romance morisco “Mira Tarfe que a Daraja”. El sexto romance que se cita por extenso en el *Entremés* es uno viejo: el del *Marqués de Mantua*, que también se refleja en *Quijote*.

Además, se han visto en algunos pasajes del *Entremés* alusiones a circunstancias biográficas de Lope, y concretamente a su partida por mar a la campaña de las Azores (de 1583) o de su intento —no sabemos si logrado— de embarcarse en la campaña contra Inglaterra (con la que irónicamente se llamó Armada Invencible) en 1588. Precisamente esas circunstancias biográficas han servido a los defensores de la anterioridad del *Entremés* con respecto al *Quijote* para datar la pieza teatral en fechas tempranas, suponiendo que se escribió en un momento cercano a los hechos supuestamente aludidos. Otras dataciones se basan en las posibles fuentes utilizadas para su composición: así, Menéndez Pidal señaló que treinta de los romances citados provienen de la primera y segunda partes de la *Flor de varios romances*, cuya primera edición es de 1591 y que se reeditó hasta 1597, por lo que la obrita debió de componerse en torno a esas fechas. Pérez Lasheras ha señalado la aparición del verso “De las montañas de Jaca”, perteneciente a un romance que está en la tercera parte de esa *Flor de romances* (Lisboa 1592 y Valencia 1593), alusivo a hechos de la lucha contra los hugonotes del sur de Francia en 1592, por lo que el *Entremés* debe de ser necesariamente posterior a ese momento.

III.2. Sin embargo, la influencia del romancero en la génesis de las obras de Cervantes no se limita a la posible inspiración de los primeros capítulos del *Quijote* en el *Entremés de los romances*. También el romancero caballeresco hubo de influir y reforzar la concepción de otras obras cervantinas, y singularmente de su comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia* y del mismo *Quijote*.

La primera es, como ya hemos dicho, una obra teatral de tema caballeresco, con personajes de la épica hispánica, artúrica y carolingia y claras influencias del ciclo de *Orlando*. Es verdad que esos temas se difundieron en los libros de caballerías o en las ediciones de las obras de Ariosto y

Boiardo. Pero Bernardo del Carpio, que aparece en la comedia, es personaje del romancero viejo, donde hay también bastantes romances del ciclo carolingio, que se tiende a confundir con el artúrico (como en la comedia cervantina). Por otra parte, los poemas de Ariosto dieron origen a toda una serie de romances nuevos que alcanzaron gran difusión en la Península Ibérica. De ahí que en el argumento y los personajes de una comedia como *La casa de los celos* confluyan la influencia de la literatura caballeresca libresco con el romancero de la misma temática que se difundió en libros, pliegos sueltos y en la misma tradición oral. Sin duda el público destinatario de la comedia —tanto el que la leyó, como aquel en el que estaba pensando Cervantes cuando la escribía con ánimo de que se representase— era capaz de reconocer los temas y los personajes gracias no sólo a las historias caballerescas impresas en libros, sino también a los romances que circulaban sobre los mismos temas.

Algo parecido sucede con los elementos caballerescos del *Quijote*. Cervantes explica cómo la lectura de libros de caballerías fue la causa de la locura de Don Quijote, en cuya biblioteca, por cierto, no parece haber ningún libro de romances; las historias caballerescas impresas en libros son aludidas a cada paso. Pero a los lectores del *Quijote* les habían llegado noticias de las aventuras de los principales caballeros también a través de los numerosos romances que circularon sobre ellas.

Lo mismo puede decirse de otros temas literarios que aparecen en el *Quijote*: así, el tema caballeresco-morisco del *Abencerraje* que aparece en I.5, proviene de una novelita inserta en la *Diana* de Jorge de Montemayor, tal como se encarga Cervantes de recordarnos (“olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaldía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor”); pero la historia se difundió también en verso romancístico, de forma que los lectores podían conocerlo por una y otra vía.

Algunos romances de tema caballeresco tuvieron un papel decisivo en la génesis de varios ras-

gos del *Quijote*: tal es el caso del de *Lanzarote y el orgulloso* (“Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido”), en el que parece inspirarse hasta el nombre del protagonista de la narración cervantina, como veremos más adelante.

IV. Una cuestión compleja es la de la presencia del romancero viejo en las obras de Cervantes. Ofrecemos a continuación un espiguelo de los romances mencionados o aludidos en las distintas obras.

Conviene señalar, ante todo, que el uso de romances viejos responde a una tipología bastante variada, que podríamos clasificar a grandes rasgos en tres grupos:

1. Las citas directas de versos de romances viejos (y de algunos nuevos que sin duda estaban vivos en la tradición oral): a) como cita literaria; y b) como elemento fraseológico del lenguaje, ya que en el español de los siglos XVI y XVII muchos versos romancísticos llegaron a ser tan conocidos que adquirieron un uso proverbial. A su vez, estas citas pueden estar en boca de los personajes o en boca del narrador.

2. Las alusiones a personajes o situaciones de romances viejos, sin ir necesariamente acompañadas de una cita literal de versos del romance.

3. El uso de romances viejos como base de situaciones o episodios de las obras cervantinas.

En más de una ocasión, encontramos mezclados varios tipos de estos usos en un mismo pasaje.

1.1. En algún caso aparecen citados versos de romances viejos en las obras del teatro cervantino.

1.1.1. Así, el último verso de la segunda jornada de *La casa de los celos* (“Pensativo iba Roldán”) es un octosílabo de un romance carolingio que, a juzgar por cómo se utiliza en el contexto, quizás había adquirido uso proverbial.

1.1.2. En la jornada III de *La entretenida* hay una pelea entre rústicos, en el curso de la cual uno de los contendientes dice “de Tarpeya mira Nero”, cita aproximada del romance de *El incendio de Troya* (“Mira Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía”), que aparece ya en *La Celestina* y que Cervantes volverá a recordar en uno de los romances de Altisidora en *Quijote* (“No mires de tu Tarpeya / este incendio que me abrasa, / Nerón manchego del mundo, / ni le avives con tu saña”, en “¡Oh tú, que estás en tu lecho!”) y en boca de la prostituta Cariharta en la novela *Rinconete y Cortadillo* (véase más adelante).

1.1.3. En la misma jornada III de *La entretenida* se citan los versos formulísticos “Uno a uno, dos a dos / juntado se ha gran batalla”, que aparece en varios romances, entre ellos el fronterizo de *La pérdida de Alhama*.

1.2. El *Quijote* está lleno de citas de romances, sobre todo viejos; que esa proliferación era perfectamente perceptible por sus contemporáneos lo muestra el hecho de que Avellaneda, en su *Quijote* apócrifo, eche mano del mismo procedimiento, insertando en diversos lugares citas o alusiones a romances del ciclo del cerco de Zamora, de Bernardo del Carpio, del Cid, de Fernán González o del ciclo carolingio (como el de *Calainos*, el moro que retó a los doce pares de Francia).

1.2.1. Se ha discutido si incluso el inicio del libro, “En un lugar de la Mancha”, es un verso de romance; lo cierto es que esa expresión aparece, tal cual, como verso de una ensaladilla ya mencionada (“Un lencero portugués”), que precisamente por eso en algún caso se ha atribuido, sin demasiado fundamento, a Cervantes; aunque también se ha sugerido que la identidad entre el inicio de la narración y ese verso de la ensalada pudiera ser una mera coincidencia, debida al ritmo octosilábico que domina en general en la lengua castellana, y que se muestra claramente en el comienzo del *Quijote*, pese a que está indudablemente en prosa (Juan Ramón Jiménez hizo en cierta ocasión el experimento de partir en octosílabos las primeras frases de la vida del ingenioso hidalgo, obteniendo unos “versos” bastante convincentes).

1.2.2. La primera mención clara es del romance de *La constancia* (“Mis arreos son las armas / mi descanso el pelear, / mi cama las duras peñas; / mi dormir, siempre velar”), que cita Don Quijote en el capítulo I.2 y vuelve a ser aludido por el narrador en II.64 (“saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear...”)

En I.2 los versos adquieren el valor de un manifiesto de caballería andante en boca de don Quijote, y dan pie además a una humorística réplica del ventero, ya que, al parecer, eran tan conocidos, que no resultaba inverosímil que un hostelero los supiese tan de memoria como se los sabía el hidalgo: “Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar; y siendo así bien se puede apear, con seguridad de

hallar en esta choza ocasión y ocasiones para no dormir en todo un año, cuanto más en una noche”.

1.2.3. Especialmente importante en la obra es el romance de *Lanzarote y el orgulloso* (“Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido”), que aparece varias veces citado o aludido. La primera es en I.2, en un contrafactum adaptado a las circunstancias, que el hidalgo endereza a las muchachas –tan doncellas como la madre que las parió– que le ayudan a desarmarse en la venta: “Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido / como fuera don Quijote / cuando de su aldea vino: / doncellas curaban dél, / princesas, del su rocino”; y a continuación se encarga de aclarar: “la fuerza de acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi nombre antes de toda sazón”. Precisamente ese uso del romance como presentación ha hecho pensar que el propio nombre de *Don Quijote* esté construido, por paronomasia, sobre el de *Lanzarote*, mientras que *Rocinante* se inspiraría en la alusión al *rocino* del romance viejo; de modo que el papel de este romance en la génesis del *Quijote* sería mucho más relevante que el de una mera cita.

El mismo romance vuelve a citarse, esta vez en su versión tradicional (“Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido / como fuera Lanzarote / cuando de Bretaña vino”), en I.13, cuando el hidalgo ofrece a los atónitos cabreros un resumen de la historia de la caballería andante, deteniéndose especialmente en los amores de Lanzarote y la reina Ginebra.

A estos amores de Lanzarote y Ginebra se alude en otras ocasiones: en I.49, cuando don Quijote argumenta la veracidad de lo narrado en los libros de caballerías. En II.19, cuando el estudiante cuenta la historia de los amores de Basilio y Quiteria y dice que entre los méritos del aldeano Basilio está el que “juega una espada como el más pintado”, la mención de la espada hace que don Quijote evoque inmediatamente a Lanzarote: “Por esa sola gracia [...] merecía ese mancebo no solo casarse con la hermosa Quiteria, sino con la misma reina Ginebra, si fuera hoy viva, a pesar de Lanzarote y de todos aquellos que estorbarlo quisieran”; en II.23, entre las “estrañas figuras” de caballeros y damas del pasado que Don Quijote ve en la cueva de Montesinos, están “la reina Ginebra y su dueña Quinafona, escanciando el vino a Lanzarote cuando de Bretaña vino”.

Quizás a fuerza de repetirlo, don Quijote consigue que Sancho de aprenda la lección y así, al llegar a casa de los Duques (II.31), el escudero pretende que la dueña doña Rodríguez se haga cargo de su asno, aduciendo los versos del romance: “Pues en verdad –respondió Sancho– que he oído yo decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote: cuando de Bretaña vino, / que damas curaban dél / y dueñas de su rocino”.

El romance de *Lanzarote y el orgulloso* resulta ser así un elemento vertebral del *Quijote*, que se aduce en diferentes contextos como epítome de la caballería andante

1.2.4. Otro romance importante en los primeros compases del *Quijote* es el de *Valdovinos*, que el hidalgo recita en I.5 cuando –lo mismo que Bartolo en el entremés de los romances–, yace en el suelo apaleado y maltrecho: “¿Dónde estás, señora mía / que no te duele mi mal? / O no lo sabes, señora, / o eres falsa y desleal”, hasta llegar a los versos “¡Oh, noble marqués de Mantua, / mi tío y señor carnal!”, momento en que aparece un vecino del hidalgo que le pregunta qué le sucede y “Don Quijote creyó sin duda que aquel era el marqués de Mantua, su tío, y así no le respondió otra cosa sino fue proseguir en su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la misma manera que el romance lo canta”.

De nuevo se alude al mismo romance en I.10, cuando don Quijote, al ver rota su celada, jura “hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró de vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles ni con su mujer folgar”; esta última expresión es un verso formulístico que aparece también en otros romances.

1.2.5. Ya en la Segunda Parte, el capítulo 9 empieza “Media noche era por filo”, primer verso habitual del romance carolingio del *Conde Claros*, difundidísimo en la época no sólo a través de pliegos sueltos y de cancioneros de romances, sino sobre todo de libros de música, en varios de los cuales aparecen variaciones sobre este tema: ya Salinas, en *De musica libri septem*, asegura que su melodía era conocidísima (“cuius cantus notissimus est”); está también en los *Tres libros de música para vihuela* de Alonso de Mudarra, en el *Libro de música para vihuela* de Diego Pisador

(donde aparecen “doce maneras” o variaciones sobre el tema), en la *Silva de sirenas* de Enriquez Valderrábano (en treinta y siete “diferencias”) y en *Los seis libros del Delfín de música* de Luis de Narváez (que trae nada menos que cuarenta y siete maneras de tocar la misma melodía). Con razón Quevedo aludió humorísticamente en un poema a “el conde Claros, que fue / título de las guitarras”: parece que el tañer de la vihuela y la guitarra debió de estar indisolublemente unido este romance; y la moda de cantarlo debía venir de antiguo, porque ya Juan del Encina lo musicó con una melodía diferente a la que aparece en las otras fuentes.

1.2.6. En el mismo capítulo II.9, cuando Don Quijote y Sancho se aventuran de noche por El Toboso, se topan con un campesino que va a sus tierras de labor cantando “Mala la hubistes, franceses / en esa de Roncesvalles”; se trata, como ya hemos señalado más arriba, del inicio del romance carolingio de *El cautiverio de Guarinos*, varios de cuyos versos (éste y “ojos que nos vieron ir / no nos verán más en Francia”) llegaron a tener uso proverbial.

1.2.7. Otra cita directa se da en el capítulo II.10, cuando Don Quijote manda a Sancho a que busque a Dulcinea por las callejas del Toboso; en su magnífico monólogo interior, Sancho teje y destete las posibilidades de lo que podría pasarle si le descubren, y entre ellas “En verdad que tendrían mucha razón, cuando no considerasen que soy mandado, y que ‘Mensajero sois, amigo, / no merecéis culpa, non’”, verso formulístico que aparece en varios romances de ciclos de la épica hispánica, como *Bernardo del Carpio ante el rey* (“Con cartas y mensajeros”) o *Fernán González se niega a ir a las cortes* (“Buen conde Fernán González / el rey envía por vos”).

1.2.8. Un poco más adelante, en el mismo capítulo, Sancho intenta convencer a don Quijote de que las tres labradoras que vienen montando tres borricos son Dulcinea y sus doncellas; y, en vista de que el hidalgo porfía en que él no ve sino labradoras, “calle, señor –dijo Sancho–, no diga la tal palabra...”, tomando una formulación de uno de los romances del ciclo del cerco de Zamora: el de las *Quejas de Urraca* (“Morir vos queredes, padre”). Romance al que por cierto también se alude en II.5, en la discusión entre Sancho y su mujer por el casamiento de su hija: “si yo dijera que mi hija se arrojara de una torre abajo, o que se

fuera por esos mundos como se quiso ir la infanta doña Urraca..."; la mención de Urraca por parte de Sancho se fundamenta en los versos del romance: "Irme he yo por esas tierras / como una mujer errada / y este mi cuerpo daría / a quien se me antojara: / a los moros por dineros / y a los cristianos de gracia".

1.2.9. En II.12 hay un excursus del narrador sobre la amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho, donde se aduce el verso "No hay amigo para amigo, / las cañas se vuelven lanzas", que proviene de un romance morisco ("Afuera, afuera, afuera; / aparta, aparta, aparta") que se difundió en pliegos sueltos, se incluyó en la *Flor de romances* y lo recoge también Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada*. Un contrafactum del mismo romance aparece, como veremos luego, en el *Persiles*.

1.2.10. Como detallaeremos más adelante, todo el episodio del retablo de Maese Pedro (II.25-II.27, y sobre todo II.26) se basa en los romances viejos carolingios de Gaiferos y en algunos romances nuevos que recrean el mismo ciclo. Pero se introducen como de pasada citas de otros romances viejos y nuevos.

Así, en II.26, el muchacho que describe lo que se ve en el retablillo de títeres, explica cómo el rey Marsilio de Sansueña mandó prender al moro que había osado atreverse con Melisendra, llevándole a ejecutar "con chilladores delante / y envaramiento detrás", versos que proceden de la ya citada jácara de Escarramán de Quevedo.

1.2.11. También en II.26, Maese Pedro se lamenta de la destrucción de su tabladillo por la cólera de don Quijote, recordando -mal, por cierto, porque los cita incompletos y en un orden trastocado- unos versos de *La penitencia de don Rodrigo*, sobre la caída del último rey goda: "Ayer fui señor de España, / y hoy no tengo una almena / que pueda decir que es mía". El mismo romance se recuerda en II.33, durante la conversación de Sancho con la Duquesa y sus damas; dice Sancho que "de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten. -¡Y cómo que no mienten! -dijo a esta sazón doña Rodríguez la dueña, que era una de las escuchantes-, que un romance hay que dice que metieron al rey Rodrigo vivo vivo en una tumba llena de sapos, culebras y lagartos, y que de

allí a dos días dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja: 'Ya me comen, ya me comen, / por do más pecado había'".

1.2.12. Sobre la muerte de Favila debió de existir un romance que no se nos ha conservado, y que Sancho cita en II.34: "Yo me acuerdo haber oído cantar un romance antiguo que dice: 'De los osos seas comido / como Favila el nombrado'". Los versos aparecen también citados en un *perqué* (género poético que solía incluir citas de composiciones conocidas) titulado "Maldiciones de Salaya hechas a un criado suyo que se llamaba Misancha sobre una capa que le hurtó" (cuyo inicio es "Mucho quisiera apartarme"), que se incluyó en la *Segunda Parte del Cancionero General* (Zaragoza, 1552).

1.2.13. En el capítulo II.60, Don Quijote, pensando que Sancho tarda en aplicarse la penitencia de azotes que permitirá a Dulcinea salir de su encantamiento, pretende azotarle él mismo, lo cual suscita la única rebelión violenta de Sancho contra su señor; el escudero se revuelve, logra derribar a Don Quijote y en la lucha aduce dos octosílabos que probablemente tenían uso proverbial, y que en verdad están muy bien encajados en la situación: "Aquí morirás, traidor, / enemigo de doña Sancha". Proviene de uno de los romances del ciclo de los Infantes de Lara, el de *La venganza de Mudarra* ("A cazar va don Rodrigo / y aun don Rodrigo de Lara").

1.2.14. La estancia de Don Quijote y Sancho en casa de los Duques finaliza en II.70 con los reproches de Altisidora; cuando ésta se retira, el Duque señala cachazudamente "Porque aquel que dice injurias, / cerca está de perdonar", que es el estribillo de un romance nuevo morisco del ciclo de Reduán ("Diamante falso y fingido"), publicado en la novena parte de la *Flor de romances* (Madrid, 1597 y Alcalá 1600) y en el *Romancero general*.

1.2.15. En el capítulo final, II.74, tras la muerte de Don Quijote, Cide Hamete cuelga su pluma, advirtiéndole que no se deje tomar por otros para continuar las aventuras del hidalgo; y lo hace utilizando unos versos romancísticos: "¡Tate, tate, folloncicos! / De ninguno sea tocada, / porque esta empresa, buen rey, / para mí estaba guardada". El primer verso recuerda el "Tate, tate, caballero" del romance viejo de *El caballero burlado*. Los dos últimos parece que provienen del romance

histórico de *Alonso de Aguilar* ("Estando el rey don Fernando / en conquista de Granada"), sobre un episodio de la guerra de las Alpujarras. La formulación "para mí estaba guardada" había aparecido ya en boca de Don Quijote en II.22, cuando se prepara para bajar a la cueva de Montesinos: "Ata y calla -respondió don Quijote-, que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada".

1.3. Las novelas ejemplares no son demasiado pródigas en citas de romances viejos, aunque en algunas de ellas (como *La gitanilla*, *El celoso extremeño* o *La ilustre fregona*) se canten romances nuevos.

Encontramos, no obstante, un par de reminiscencias de fórmulas romancísticas en boca de la prostituta Juliana la Cariharta, cuando rechaza a su rufián, Repolido: "¡Con aquel había yo de comer más pan a manteles, ni yacer en uno!"; y más adelante: "¡No le abra vuesa merced, señor Monipodio; no le abra a ese marinero de Tarpeya, a ese tigre de Ocaña!". La frase "comer más pan a manteles ni yacer en uno" es eco de la fórmula recurrente "ni comer pan a manteles / ni con su esposa holgar", que aparece en varios romances, como *Las quejas de Jimena* ("Día era de los Reyes, / día era señalado") o el de *Valdovinos* citado antes. Mientras que "Marinero de Tarpeya" es deformación del inicio del ya mencionado romance del *Incendio de Roma*, que comienza precisamente "Mira Nero de Tarpeya".

1.4. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es también obra parca en citas romancísticas.

1.4.1. Una alusión a un romance parece que hay en el capítulo III del tercer libro, cuando Feliciano de la Voz cuenta la historia de su deshonra: "y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia", expresión en la que seguramente resuena el eco de unos versos ("que me cresce la barriga / y se me acorta el vestir") de *La infanta parida* ("Tiempo es, el caballero"), que también trata del embarazo de una doncella.

1.4.2. Resulta significativo, sin embargo, que el único pasaje del *Persiles* en el cual aparecen citas literales de romances sea en un contexto de locura, aunque fingida; en el capítulo 21 del libro III, cuando Isabela Castrucha se hace pasar por loca para evitar que sus parientes la casen contra su voluntad y conseguir que pueda llegar a su lado su enamorado Andrea, con el que finalmente consi-

que casarse, uno de los síntomas de la fingida demencia de la muchacha es que se pone a recitar versos romancísticos, concretamente "La mañana de San Juan / al tiempo que alboreaba", que es inicio formulístico de varios romances, entre ellos el fronterizo de *La pérdida de Antequera*; y "Afuera, afuera, afuera; / aparta, aparta, aparta, / que entra el valeroso Andrea / cuadrillero", contrafactum, adaptado a la situación, de unos versos del "Afuera, afuera, afuera; / aparta, aparta, aparta, / que entra el valeroso Muza / cuadrillero en unas cañas" de un romance nuevo morisco, citado también en *Quijote* II.12. Parece como si en el imaginario cervantino el romancero viejo fuese fatalmente unido al tema de la locura, sea en el *Quijote*, sea en el *Persiles*.

Cabe preguntarse si en esa relación subyace una subestimación del género como algo que sólo puede complacer a los locos (cosa que vendría a confirmar las tesis de Chevalier sobre el escaso aprecio cervantino del Romancero viejo), o se trata simplemente de una broma autoirónica (Isabel, loca ficticia, cita romances como Don Quijote, el loco verdadero). Si, como defiende la mayor parte de la crítica, el *Entremés de los romances* es fuente de inspiración del *Quijote*, Cervantes habría retomado en su última obra la relación entre romancero y locura que aparece tanto en las aventuras del ingenioso hidalgo como en la obrita teatral que pudo darle origen.

2. En otros pasajes cervantinos lo que aparecen son alusiones a personajes o situaciones del romancero, pero sin citar literalmente versos o formulaciones. El uso sólo se explica si consideramos que el público lector de la época tenía tan por mano los romances que era capaz de reconocer sus temas por meras alusiones, y de captar las bromas literarias que subyacían en esas referencias.

2.1. Algunas alusiones encontramos en el teatro cervantino.

2.1.1. Así, en *El rufián viudo* se dice la frase "muy más que el potro rucio eres famoso", alusión al ya mencionado romance que comienza "Ensíllenme el potro rucio".

2.1.2. En la jácara con que acaba este mismo entremés, el protagonista afirma que "Mis bodas se han celebrado / mejor que las de Roldán", referencia a la literatura caballeresca, que los destinatarios debían conocer en gran medida por los ro-

mances sobre Carlomagno y los Doce Pares de Francia; gracias a ellos habían de saber que no era difícil celebrar bodas “mejor que las de Roldán”, ya que los desposorios de éste acabaron trágicamente, al morir Roldán en Roncesvalles, dejando viuda a su esposa Alda (recuérdese que en el romance *El sueño de doña Alda* una de las doncellas que la sirven engaña a su señora, interpretando como presagios de su matrimonio el sueño de mal augurio que Alda ha tenido, y que en realidad anuncia la muerte de su amado).

2.2. Los personajes de romances aludidos en el *Quijote* son numerosos.

2.2.1. Así, la alusión a la infanta Urraca en II.5, que ya hemos señalado más arriba.

2.2.2. En el capítulo II.9 del *Quijote*, con la excursión nocturna al Toboso en busca de Dulcinea, el ingenioso hidalgo interpreta el canto del romance de Guarinos por el labrador como un signo de mal augurio, a lo que responde Sancho: “Así pudiera cantar el romance de Calainos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio”. Calainos es un personaje del ciclo carolingio, que retó a los doce pares de Francia por incitación de la infanta Sevilla, y sobre el cual existía un famoso romance (“Ya cabalga Calainos”), que se tenía por el colmo de la prolijidad, hasta el punto de que a algo impertinente, prolijo o inoportuno se le llamaba *las coplas de Calainos*.

2.2.3. En II.20 aparece una alusión al romance carolingio del *Conde Dirlos* (“Estábase el conde Dirlos, / sobrino de don Beltrán”), cuando Sancho comenta lo difícil que es para un pobre acceder a un buen casamiento y lo mucho que lucen las virtudes en los ricos: “Habilidades y gracias que no son vendibles, mas que las tenga el conde Dirlos; pero cuando tales gracias caen sobre quien tiene buen dinero, tal sea mi vida como ellas parecen”.

2.2.4. En *Quijote* II.27, tras el episodio de Maese Pedro, el hidalgo intenta mediar en una pelea entre los de dos pueblos rivales, y de paso les endosa un discurso sobre las afrentas y los retos: “según las leyes del duelo, que estáis engañados en teneros por afrentados, porque ningún particular puede afrentar a un pueblo entero, si no es reñándole de traidor por junto, porque no sabe en particular quién cometió la traición por que le reñta. Ejemplo desto tenemos en don Diego Ordóñez de Lara, que reñta a todo el pueblo zamorano porque ignoraba que sólo Vellido Dolfos había come-

tido la traición de matar a su rey”. El personaje de Diego Ordóñez aparece en las crónicas, pero seguramente era más conocido por los romances sobre el cerco de Zamora, y especialmente por el que empieza “Sálese Diego Ordóñez”, que cuenta precisamente su reto a los zamoranos.

2.2.5. Otro caso en que se menciona a un personaje que aparece en crónicas históricas, pero sobre el que también circularon romances, es cuando Don Quijote ve rota su lanza en la aventura de los molinos de viento (I.8) y dice “Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre *Machuca*, y así él como sus descendientes se llamaron desde aquel día en adelante Vargas y Machuca. Hete dicho esto porque de la primera encina o roble que se me depare pienso desgajar otro tronco, tal y tan bueno como aquel que me imagino”. No sabemos si Don Quijote había leído la hazaña de Diego Machuca, héroe del cerco de Jerez, en una crónica, en una historia caballeresca que recogiese el episodio, o en el romance erudito de Lorenzo de Sepúlveda, —publicado en sus *Romances nuevamente sacados de las corónicas antiguas* (1550)— que empieza “Jerez, aquesa nombrada, / cercada está de cristianos”.

2.2.6. Otro episodio aludido por Don Quijote (I.19) es la excomunión del Cid por haberse insolentado con el Papa: “en la memoria tengo lo que le pasó al Cid Ruy Díaz, cuando quebró la silla del embajador de aquel rey delante de Su Santidad del Papa, por lo cual lo descomulgó, y anduvo aquel día el buen Rodrigo de Vivar como muy honrado y valiente caballero”. Proviene de la leyenda tardía del Cid y se difundió en un romance (“A concilio dentro en Roma”) publicado por Joan Timoneda en su *Rosa Española*, de 1573.

2.2.7. En el capítulo II.1, vuelto Don Quijote a casa, habla con el cura y el barbero y éste dice: “doy la palabra, para aquí y para delante de Dios, de no decir lo que vuestra merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del romance del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega”. Se trata, desde luego, de uno de esos cuentecillos orales que circulaban

tanto en los Siglos de Oro (un cura se las ingenia para aprovechar el recitado del prefacio de la misa para avisar de un robo), y como tal se ha conservado en la tradición oral moderna; pero la existencia de un romance aconsonantado en la tradición moderna valenciana hace pensar que, en efecto, en época de Cervantes existiera como tal narración en verso romancístico, aunque no nos haya llegado ninguna versión antigua.

3. Algunos pasajes de obras cervantinas se basan —o parecen inspirarse, al menos— en situaciones de romances.

En algunos casos la influencia es dudosa o difícil de definir. Así, en su temprano artículo sobre el romancero y el *Quijote*, Atilano Sanz (1919-20) señala —junto a citas directas o referencias indudables a romances— numerosos pasajes en los que encuentra un paralelo entre la obra cervantina y situaciones de romances viejos o nuevos; pero en muchas ocasiones ese paralelo puede deberse a que tanto los romances como el *Quijote* desarrollan tópicos literarios semejantes: el entierro de Grisóstomo y las cualidades de Marcela (I.13), el encuentro con el duelo de los que llevan el cuerpo muerto (I.19), la pastora que sale en seguimiento del pastor que la ha seducido (como hace Torralba en el cuento que cuenta Sancho en I.20), los amores de Luscinda y Cardenio (I.24) o la historia de Dorotea (I.28) tienen paralelos en romances de la época (y posteriores), pero probablemente los episodios correspondientes del *Quijote* no tengan ninguna deuda directa con ellos.

3.1. Más probable es que la aventura de los leones de I.19 haya sido sugerida por la hazaña de don Manuel de León, que entró en una jaula de estos animales a recoger el guante de una dama; que la anécdota estaba en la mente de Cervantes lo demuestra que en ese capítulo haga intervenir a Cide Hamete con una mención directa de ella: “Y es de saber que llegando a este paso el autor de esta verdadera historia exclama y dice: ‘¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros!’”. Sobre esta hazaña se había compuesto un romance (“Ese conde don Manuel / que de León es nombrado”) que aparece en la *Rosa Gentil* de Timoneda y en las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita.

3.2. Parece verosímil que —como sugirió Menéndez Pidal ya en 1920— la descripción de Cardenio errante por Sierra Morena, habiendo abandonado su montura muerta y todos sus arreos, y con los vestidos destrozados por la maleza (I.23), se haya inspirado en el conocido romance de Juan del Encina “Por unos puertos arriba”, que también describe una penitencia de amor en una sierra desierta.

3.3. Sin embargo, los ejemplos más conspicuos de la utilización del romance como base para situaciones son la visita a la Cueva de Montesinos en II.23 y el episodio del retablo de Maese Pedro en II.25-26. En estos casos sí que no hay ninguna duda de que Cervantes estructuró los episodios sobre la base de romances.

Lo que Don Quijote dice haber visto en la cueva de Montesinos es, sobre todo, una serie de personajes del romancero carolingio, que a su vez recitan algunos de los más conocidos romances de ese mismo ciclo.

Tanto Montesinos como Durandarte son personajes específicos del romancero hispánico, inexistentes en la épica carolingia francesa: Montesinos recoge sin duda algunos rasgos del personaje de Aïol de las historias épico-caballerescas francesas (así, el ser hijo de un caballero desterrado por una acusación falsa, haber nacido en descampado y convertirse en vengador de la afrenta de su padre); mientras que Durandarte es un caballero inventado por la tradición hispánica, sobre la base del nombre de la espada de Roldán.

En el episodio del *Quijote*, Durandarte —aunque está muerto— tiene suficientes arrestos como para recitar los versos “Oh, mi primo / Montesinos! / Lo postrero que os rogaba, / que cuando yo fuere muerto / y mi ánima arrancada, / que llevéis mi corazón / adonde Belerma estaba, / sacándomele del pecho, / ya con puñal, ya con daga”, que proviene del romance de *Belerma* (“Oh, Belerma, oh Belerma / por mi mal fuiste engendrada”). La descripción que sigue, de cómo Montesinos llevó el corazón a Belerma que viene a continuación se inspira, caricaturizándolo, en otro romance del mismo ciclo que comienza “Muerto yace Durandarte / debajo una verde haya”.

En todo el episodio hay, además, una serie de puntualizaciones sobre si el corazón le fue sacado a Durandarte del pecho con un puñal o una daga (“Respondiome que en todo decían verdad, sino

en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna”), que se basa en una formulación de *Belerma*: “con una pequeña daga / sacábale el corazón / como él se lo jurara”; el ripio debió de hacerle a Cervantes suficiente gracia como para explotar sus posibilidades, prolongando la broma con la discusión de las características del instrumento utilizado para tan macabra operación.

Por añadidura, en todo el episodio —y sobre todo en algunos detalles, como la alusión al “mal mensil” de *Belerma* o el “pañuelo” en el que Montesinos envuelve el corazón de Durandarte para llevarlo hecho mojama a *Belerma*— parecen manifestarse ecos de un romance burlesco de Góngora sobre este mismo tema (“Diez años vivió *Belerma* / con el corazón difunto”).

El capítulo de la cueva de Montesinos se construye, así, como una enloquecida caricatura de los héroes del romancero carolingio, e incluso de las formulaciones de algunos de los más conocidos romances del ciclo de Durandarte.

3.4. El tratamiento del romancero como base del episodio del retablo de Maese Pedro (II.25 y, sobre todo, II.26) es bien distinto. Frente a la delirante fantasía romancística de la cueva de Montesinos, Cervantes nos presenta aquí una escena de total realismo: unos cómicos ambulantes que recorren los pueblos y las ventas del camino con su retablillo de títeres. Lo que se nos describe es una de estas representaciones, tal y como debían llevarse a cabo en la vida real. Y si el episodio se basa en el romancero, es precisamente porque son escenas de romances las que en ese teatrillo ambulante se representan.

El improvisado auditorio se sienta frente al retablo, y enseguida empieza la representación con un espectacular principio en el que se oyen “atabales y trompetas y dispararse mucha artillería”. Los títeres representan la acción, pero la palabra la lleva un muchacho al que se da el calificativo de *trujamán* (es decir, ‘traductor’ o ‘intérprete’) que va narrando la historia. Uno de los mayores aciertos cervantinos en este episodio es precisamente la voz del muchacho trujamán, que se extiende en excursos e interpretaciones que no vienen al caso, y el diálogo que se trae con él Maese Pedro, repreniéndole continuamente desde detrás del tabladillo.

La historia que se representa no es nueva, sino,

al contrario, bien conocida por el público asistente, que incluso a veces interviene para corregir al narrador. Tal y como el muchacho anuncia “es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza”. No sería esta, por otra parte, la única vez que se explotasen las posibilidades dramáticas del tema; en la realidad están documentadas varias piezas teatrales sobre él: por lo menos, un *Entremés de Melisendra*, anterior a 1609; y una *Danza de Gaiferos* que se preparó para las fiestas del Corpus de Madrid de ese mismo año.

En el *Quijote*, la representación, se basa principalmente en el romance que empieza “Asentado está Gaiferos / en su palacio real”, que cuenta lo que el trujamán describe: los reproches del rey Carlos a Gaiferos por no haber ido a rescatar a su esposa Melisenda, cautiva en poder de los musulmanes; la partida de éste en su busca; la espera de Melisenda; y, finalmente, el rescate de la dama y el triunfo del héroe.

En un pasaje de su narración, el muchacho introduce los versos “Caballero, si a Francia ides / por Gaiferos preguntad”, que pertenecen a un fragmento del mismo romance de *Gaiferos* que se independizó y alcanzó vida autónoma en la tradición, llegando a ser más conocido que la versión cabal del romance.

V. El *Quijote* alcanzó gran éxito ya desde el momento de la publicación de la Primera Parte, y ha conservado el favor de los lectores hasta hoy. Como toda obra de éxito, se recreó en otros géneros artísticos; entre ellos, el Romancero.

Romances sobre el *Quijote* se compusieron y difundieron en el mismo siglo XVII: así, Quevedo compuso uno burlesco con el supuesto testamento de Don Quijote (“De un molimiento de güesos / a puros palos y piedras”). Conocemos también un “Gracioso romance en el que se quexa Sancho Pança a su amo Don Quixote de que no le da de comer; por cuya causa se despide de la Cauallería andante. Y respuesta que Don Quijote le da en vnas agudas quintillas. Compuesto por Juan de Burgos de Segouia Despensero”, que se pu-

blicó en un pliego suelto impreso en Madrid, por Julián de Paredes, en 1657, y se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid. Seguramente habrá más.

Del siglo XVIII conocemos al menos una composición romancística de tema quijotesco, obra del poeta Tomás Pinto Brandão (Oporto 1664-Lisboa 1743), autor de romances, sonetos y silvas que se difundieron en pliegos sueltos y luego fueron recopilados por él mismo en el volumen titulado *Pinto Renascido, empennado e desempennado* (Lisboa, 1732); en él se encuentra un romance “A Dom Quixote, investindo a hum Moinho de vento”, del que se aclara que “foy assumpto Académico”, es decir, que Pinto Brandão debió de componerlo para las sesiones de alguna de las varias academias literarias de las que formó parte. El texto toma el motivo de Don Quijote atacando a los molinos de viento, para hacer una sátira de cuestiones de actualidad de su época, que resultan bastante oscuras para un lector actual.

Ya finalizando el siglo XIX, en 1890, Maximino Carrillo de Albornoz publicó dos volúmenes con su *Romancero del Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha, sacado de la obra inmortal de Miguel de Cervantes Saavedra*, especie de resumen de los principales episodios del *Quijote* en casi ciento cincuenta romances de confesada intención divulgativa y didáctica, ya que, según el autor, la obra se encamina a “refrescar la memoria de aquellos que hayan leído una o más veces el *Quijote*, interesando al propio tiempo a los que no lo hayan leído para que no dejen de estudiarlo con detención” (vol. I), pensando especialmente —aunque no sólo— en el público infantil, para “poner al alcance de las imaginaciones infantiles lo mismo que de los lectores adultos amigos de la brevedad, la gran obra del inmortal Cervantes” (vol. I).

Poco más de un cuarto de siglo después, en 1916, el jurista Federico Lafuente y López publicó otra recreación del *Quijote* en verso romancístico: *El Romancero del Quijote. Aventuras del ingenioso hidalgo, descritas en CXIII romances*. La obra se reeditó en 1926 por la Real Academia Hispánicoamericana de Ciencias y Artes, a la que Lafuente pertenecía. Esta edición de 1926 lleva como preliminares un informe de Emilio Cotarelo y una real orden firmada por el Director General de Primera Enseñanza, concediendo al libro la “declaración de utilidad para su lectura en las Escue-

las”; en uno y en otra se alude expresamente a la floja calidad artística de las composiciones, pero se pondera como obra patriótica, por sus valores educativos, su utilidad “como un despertador de la curiosidad juvenil” y su carácter divulgativo “para los no literatos o no resueltamente aficionados a las bellas letras; para los niños y singularmente las mujeres, de suyo vivas e impresionables, y una gran parte del público acostumbrado al diálogo de la novela moderna, de más honda y momentánea emoción”, para quienes “resulta la del Quijote lectura algo pesada”. Trescientos años después de la publicación del *Quijote*, los romances seguían considerándose composiciones “que entretienen y hacen llorar los niños y las mujeres” (*Quijote*, II-38).

BIBLIOGRAFÍA

- BARAS, A., «El Entremés de los romances y la novela corta del *Quijote*», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, 1993, págs. 331-35. | CHEVALIER, M., «Cervantes frente a los romances viejos», *Voz y Letra*, 1 (1990), págs. 191-196. | EISENBERG, D., «The Romance as Seen by Cervantes», *Anuario de Filología Española. El Crotalón*, 1 (1984), págs. 177-192 (reed. «El romance visto por Cervantes», *Estudios cervantinos*, Barcelona, 1991, págs. 57-82. | GARRISON, D. L., «The Significance of the Ballad *La constancia* in *Don Quijote*», *Crítica Hispánica*, 3 (1981), págs. 125-32. | GONZÁLEZ, A., «Cervantes y los temas del Romancero nuevo», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, 1993, págs. 609-16. | GORNALL, J. y C. SMITH, «Góngora, Cervantes and the *Romancero*: Some Interactions», *Modern Language Review*, 80 (1985), págs. 351-61. | LÓPEZ NAVÍO, J. I., «El entremés de los romances, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 8 (1959-60), págs. 151-212. | MENÉNDEZ PIDAL, R., «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», discurso leído en la inauguración del curso 1920-21 en el Ate-neo de Madrid (reed. *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1973 (2ª), págs. 9-60; y en *Mis páginas preferidas. Temas literarios*, Madrid, 1973, págs. 222-69). | PÉREZ LASHERAS, «El Entremés de los romances y los romances del entremés», *La recepción del texto literario*, Zaragoza, 1988, págs. 61-76. | QUEROL GAVALDÁ, M., «Comentario literariomusical a los romances mencionados por Cervantes en sus obras», *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, 1948, págs. 41-67. | SÁNCHEZ, A., «Don Quijote, rapsoda del romancero viejo», *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Newark (Delaware), 1991, págs. 241-62. | SANZ, A., «El Romancero y el Quijote», *España y América*, 17.3-4 (1919), págs. 240-54; 265-76 y 416-28; 18.1-2 (1920), págs. 216-32; 358-72.

Paloma Díaz-Mas.