



LA POESÍA EN «LA ILUSTRE FREGONA» DE CERVANTES¹

Sara SANTA AGUILAR
GRISO

Universidad de Navarra (España)
ssanta@alumni.unav.es

Recibido: 9 de noviembre de 2018
Aceptado: 10 de diciembre 2018

<https://doi.org/10.14603/6F2019>

RESUMEN:

Dentro de los estudios sobre la poesía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, «La ilustre fregona» ocupa un segundo lugar. En efecto, esta novela tiene menos poemas insertos que «La gitanilla», y la mayoría de trabajos sobre este tema versan sobre «La gitanilla» o proponen una comparación entre ambas novelas. Sin embargo, en esta novela hay muchísimos matices en lo que se refiere a la presentación de la poesía y de los poetas. Así pues, el propósito de este artículo es hacer un análisis individual de «La ilustre fregona» haciendo énfasis en estos matices, en los variados estilos de los personajes y en las múltiples lógicas de la composición que siguen los poetas en esta obra, y que hacen que merezca una atención individual.

PALABRAS CLAVE:

Cervantes; poesía de Cervantes; poesía inserta; «La ilustre fregona»; *Novelas ejemplares*.

¹ Trabajo llevado a cabo gracias a las becas ADA de la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 6 (2019): 148-168

POETRY IN CERVANTES' «LA ILUSTRE FREGONA»

ABSTRACT:

Among the studies of the poetry in Cervantes' *Exemplary Novels*, «La ilustre fregona» takes the second place. In fact, this *novella* has less inserted poems than «La gitanilla», and most of the studies are about «La gitanilla» or about a comparison between these two *novellas*. However, there are many nuances in this *novella* when it comes to the presentation of the poetry and the poets. Therefore, the purpose of this article is to analyse individually this *novella*, focusing on those nuances, and emphasizing the wide variety of poetic styles as well as the different logics of composition that the poets follow in their creations.

KEYWORDS:

Cervantes; Cervantes's Poetry; Inserted Poems; «La ilustre fregona»; *Exemplary Novels*.



La poesía inserta de Cervantes es un tema que ha cobrado cada vez más interés en las últimas décadas. Significativos al respecto resultan los estudios de Adrienne Laskier Martín (1990; 1991; 2014), José Montero Reguera (2004; 2011; 2012; 2013; 2015; 2016), Fernando Romo Feito (2001; 2012), Carlos Mata (2004; 2005; 2007a; 2007b) o José Luis Fernández de la Torre² sobre los diferentes personajes poetas cervantinos, o el estudio monográfico de José Manuel Trabado Cabado (2000) sobre los poemas de *La Galatea*³. Una aproximación teórica respecto a lo que implica la poesía inserta, en la que destacan los estudios de Romo Feito (2001), Pedro Ruiz Pérez (1997), Juan Matas Caballero (2016) o Mercedes Alcalá Galán (1999), nos lleva necesariamente al reconocimiento de que al estudiar este tema debemos afrontar el polifónico mundo poético de los personajes cervantinos en vez de entrar en la infructuosa búsqueda de la poesía de Cervantes y de su estilo o cualidades poéticas.

Ante este panorama, una de las *Novelas ejemplares* en las que más matices ofrece la poesía es «La ilustre fregona», la segunda con más intervenciones en verso dentro de esta colección⁴. Sin embargo, esta novela no ha contado con mucha atención por parte de la crítica de poesía. No obstante, resulta de gran interés para mostrar los diversos estilos y posibilidades poéticas, pues no va a optar por un único tipo de poesía, sino que presenta dos posibles musas: las dos damas que van a inspirar las intervenciones poéticas de la obra, a saber, la horripilante Argüello y la bellísima Costanza. Además, se trata de una obra que admite tanto cantos procaces como cantos sobresaturados de referentes cultos, poemas de enamorados, poemas hechos por encargo y poemas que no se sabe a qué lógica estén obedeciendo, cuyo análisis contribuiría a mostrar la riqueza y variedad de los universos poéticos cervantinos.

1. UNA SIGNIFICATIVA INTRODUCCIÓN

La primera aparición de la poesía, o más bien, de los tópicos poéticos de la tradición lírica áurea, surge a partir de la belleza de Costanza. No obstante, no se trata de un poema de culto caballero enamorado, sino de las hiperbólicas exclamaciones de

² Ver los estudios introductorios de Fernández de la Torre a sus ediciones de poesía inserta (2013, 2014 y 2017).

³ Este trabajo parte de mi tesis doctoral que versa justamente sobre la poesía inserta en la narrativa de Cervantes. Como avances de este proyecto pueden consultarse Santa Aguilar (2015, 2016, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b y 2018c).

⁴ La primera es «La gitanilla», con nueve intervenciones poéticas, seguida de «La ilustre fregona», que cuenta con cuatro. Para un estudio comparativo de la poesía en estas dos novelas remito a Joly (1993).

un mozo de mulas que hace suyos los tópicos de la tradición poética y los acomoda y mezcla con otros elementos prosaicos para dar cuenta e introducir la condición y hermosura de la fregona. Esta, en sus palabras, resulta ser «dura como un mármol, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año: en una mejilla tiene el sol, y en la otra, la luna; la una es hecha de rosas y la otra de claveles, y en entrambas hay también azucenas y jazmines» (Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, vol. II, pág. 148)⁵.

Al lado de la tópica comparación poética de la dureza de la amada con el mármol, el mozo crea la comparación con las villanas de Sayago y asocia su aspereza con la ortiga, términos de relación que saca de su prosaico contexto⁶. Más interesante aún resulta la descripción física de Costanza, en la que, al lado de expresiones como «cara de pascua» o «rostro de buen año», propias del lenguaje coloquial del personaje, aparecen también las rosas, los claveles, las azucenas y los jazmines, metáforas tópicas para aludir a la piel de la amada. No se trata de un coherente sistema metafórico ni de una mecánica repetición del tópico, sino que en la asimilación que hace el mozo de mulas las flores parecen formar más bien un risible macetón festivo en cada mejilla de la dama. Lo mismo sucede con el sol, normalmente asociado al cabello o a los ojos de la amada, o la luna, que en la apropiación del mozo están situados, como las flores, cada uno en una mejilla de la joven. Estamos entonces ante una cómica y llamativa descripción que Stanislav Zimic calificó de entreveramiento «de trillado vocabulario floral y vegetal, literario y rústico» (1996: 268-269).

Lo risible de esta descripción no pasa desapercibido a los personajes cultos de la novela, los dos jóvenes burgaleses, que aluden a «la simple relación que el mozo de mulas había hecho de la hermosura de la fregona» (vol. II, pág. 148) y encuentran diversión «en repetir estas palabras» y «en remedar y contrahacer el modo y los ademanes con que las decía» (vol. II, pág. 149). De esta manera se introduce la protagonista de la novela, pero también lo que será el mesón del Sevillano: un universo

⁵ A partir de este momento citaré siguiendo la edición de Cátedra de Harry Sieber (2007).

⁶ Si bien podría inferirse que la comparación con las villanas de Sayago es de invención del personaje, Jorge García López (2005: 382, nota 88) anota que estas eran el típico personaje tosco en la comedia prelopesca y lopesca. Así, el personaje podría estar repitiendo también en este caso un tópico literario, pero, en todo caso, uno basado en su contexto. William Clamurro (1987: 48) también alude a esta mezcla entre los clichés de la tradición poética y el lenguaje coloquial del mozo de mulas.

en el que coexisten y se mezclan lo culto y lo popular, y que da paso a diversas interacciones y asimilaciones que se mostrarán en los poemas y juicios sobre la poesía presentes en la novela.

2. LA PRIMERA MUSA: LO IDEAL, LO EXTERNO AL MESÓN Y SUS MATICES

La primera musa de la novela es Costanza, dama ideal por su belleza y honestidad, cuya rareza en el contexto del mesón se enfatiza continuamente en la novela. Tales cualidades, que contrastan con las prácticas habituales de las mozas del mesón⁷, van a convocar a diferentes voces ajenas a la posada del Sevillano que la loan desde afuera, *aparentemente* ideales enamorados y cultos poetas de voces extremadas.

El primer poema dirigido a la joven fregona es un soneto que, *al parecer*, entona un enamorado desde afuera del mesón. Este soneto es cantado con una maravillosa voz, acompañado de un arpa y una vihuela, dos instrumentos que se asocian a lo cortesano y que apuntan a la procedencia social del personaje, quien, en un principio, parece ser el hijo del Corregidor, pues, después de haberlo escuchado, los personajes presentes en el mesón comentan: «¡Que tan simple sea este hijo del Corregidor que se ande dando músicas a una fregona...!» (vol. II, págs. 154-155). El soneto es el siguiente:

Raro, humilde sujeto que levantas
a tan excelsa cumbre la belleza
que en ella se excedió naturaleza
a sí misma y al cielo la adelantas;

si hablas, o si ríes, o si cantas,
si muestras mansedumbre o aspereza
(efeto sólo de tu gentileza),
las potencias del alma nos encantas.

Para que pueda ser más conocida

⁷ «Porque es la más honesta doncella que se sabe; y es maravilla que con estar en esta casa de tanto tráfago, y donde hay cada día gente nueva, y andar por todos los aposentos, no se sabe della el menor desmán del mundo» (vol. II, pág. 155).

la sin par hermosura que contiene
y la alta honestidad de que blasonas,

deja de servir, pues debes ser servida
de cuantos ven sus manos y sus sienas
resplandecer por cetros y coronas. (vol. II, pág. 154)

El soneto, junto con la maravillosa voz y los refinados instrumentos que lo acompañan, parece caracterizar a su autor ficcional como un enamorado ideal que canta excelentes versos movido por su sentir. Sin embargo, esta ideal lógica de la composición típica de las novelas pastoriles que Costanza como musa parece estar convocando queda cuestionada páginas más adelante, pues se introduce la duda sobre si el que canta es realmente el hijo del Corregidor o un músico enviado por este⁸. Son las palabras de Barrabás, mozo de mulas del mesón, las que traen tal cuestionamiento, pues dice, refiriéndose a otro poeta, del que me ocuparé más adelante, que «este músico, a lo menos, no es *de los del hijo del Corregidor*; que *aquellos son muchos*, y una que otra vez se dejan entender» (vol. II, pág. 173, énfasis mío).

Por las palabras de Barrabás parecería que el hijo del Corregidor es el poeta y contrata a los que cantan, pues el mozo de mulas entrevé una unidad de estilo en los múltiples músicos enviados por el personaje. Sin embargo, este punto no se aclara y podríamos estar ante una posibilidad de que la poesía sea, como en *La gitanilla*, una mercancía, que en este caso los personajes de elevada posición social puedan permitirse brindar a sus damas. De este modo Cervantes abre la duda sobre quién es el que compone y quién el que canta, dejando suspendido al lector entre las menciones al hijo del Corregidor, que corteja públicamente a la fregona, y las palabras de Barrabás, que aluden a que la solicita contratando a unos terceros. El enigma nunca se resuelve y no

⁸ La crítica ha tendido a asumir al hijo del Corregidor como el autor ficcional de este soneto (ver por ejemplo Febres, 1994; Zimic, 1996; Fernández de la Torre, 2014), sin relacionar este pasaje con los juicios de Barrabás. De hecho, Fernández de la Torre en su edición electrónica de los poemas insertos en las *Novelas Ejemplares* (2014) lo reproduce bajo el título «Poema del hijo del Corregidor». Edwin Williamson, aunque no alude a la duda que introduce Barrabás, se refiere a este soneto como cantado por un «anónimo cantante» (2004: 661), hecho que parece apuntar a este matiz.

podemos saber si estamos ante un poema que surge como canto de un enamorado, o, por el contrario, como encargo hecho a un profesional⁹.

En este punto resulta interesante destacar el hecho de que el soneto se relaciona estrechamente con la protagonista y con la trama de la novela, pues, como sostiene José Montero Reguera (1993: 350), pone en evidencia la ‘rareza’ de su destinataria, aspecto que apunta a un final en el que se revela su noble procedencia¹⁰. Más aún, se sugiere que la fregona debe «dejar de servir» y pasar a ser servida por un hombre rico y poderoso (de corona y cetro), sentencia que anticipa el desenlace, pues en la novela aparecerá un hombre de tales características, don Tomás de Avendaño, que corteja a la fregona y termina casándose con ella. Cervantes, entonces, a través de la duda que introducen las palabras de Barrabás, no sólo estaría cuestionando el arquetipo de un ideal e inspirado poeta enamorado, sino que, además, deja sumida en la ambigüedad la autoría –negándose a atribuírsela con claridad a dicho enamorado– de unos versos que resultan cruciales en la estructura de la novela, pues anticipan su desenlace.

El segundo poema que inspira Constanza llega también, como el soneto, desde fuera del mesón, por medio de «una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin» (vol. II, pág. 171). Estas ideales condiciones de enunciación introducen a un anónimo cantor, que, más que como enamorado, es mencionado en la novela sólo por su condición de músico. Su canto es un romance de marcada influencia gongorina, como ha apuntado José Manuel Blecua (1970: 189), en el que, a través de múltiples alusiones a la mitología clásica y a varios referentes literarios cultos, se presenta la belleza de la fregona. Constanza es llamada, entre otras cosas, «esfera de la hermosura» y «cielo impíreo» recurriendo a la tradición neoplatónica, «primer noble», haciendo referencia a la física aristotélica, asimilada por su cordura y discreción a una embajadora de los dioses, a Mercurio, y a

⁹ Para un estudio más detallado sobre este caso, ver Santa Aguilar (2018c).

¹⁰ Aunque en la novela se alude constantemente a la rareza del personaje, y Constanza se presenta continuamente como algo fuera de lugar, tal como destaca Márquez Villanueva (1995), resulta difícil mostrar como causa de esta rareza la alta cuna, estableciendo una identificación entre la virtud y la pertenencia a un alto estamento, pues tan honesta doncella resulta la hija de un noble violador. También Edwin Williamson (2004: 670) alude a la violación de la madre de Constanza como un elemento que desestabiliza la autoridad tradicional en la novela.

Venus en cuanto astro deslumbrante que raras veces se deja ver: «cuarto cielo y sol segundo, / que al primero deja a oscuras / cuando acaso deja verse» (vol. II, págs. 171-172). El romance continúa con una colección de tópicos, y la fregona también es presentada como un «lugar cristalino» que «enfía y acrecienta» las «llamas de amor», sus ojos metafóricamente son estrellas y sus cualidades se muestran capaces de tejer una red sobre el deseo, y termina, como el soneto, destacando la no pertenencia de Costanza al mesón¹¹:

Esta esfera sois, Costanza,
puesta por corta fortuna
en lugar que, por indigno,
vuestras venturas deslumbra (vol. II, pág. 172).

El ‘afuera del mesón’ se configura como lugar de enunciación de los poemas inspirados por Constanza, en los cuales, a través de una lírica culta, se afirma su no pertenencia al interior. Cabe recordar que, en el momento en el que este segundo cantor interviene, dentro del mesón se acaba de llevar a cabo el desenfadado jolgorio de la chacona, del que me ocuparé en el siguiente apartado. La bella voz del cantor gongorino en principio seduce unánimemente a los asistentes del jolgorio, pero los juicios negativos que genera en la audiencia de fregonas y mozos de mulas no se hacen esperar y se materializan en dos medios ladrillos que llegan volando significativamente desde el interior hacia afuera «que como si dieron junto a los pies del músico le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía» (vol. II, pág. 172). En palabras de Lowe, «Cervantes could hardly have thought of a more effective manner of deflating the high style» (1971: 62). Después de los ladrillazos, la desaprobación del poema se hace explícita en boca de Barrabás:

Y ¿quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosa de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes, y de ruedas de fortuna? Dijérasla, noramala para ti y para quien le hubiera parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje,

¹¹ Para un análisis de este poema, su relación con el neoplatonismo y con las jerarquías sociales de la novela ver Williamson (2004).

blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; pero llamarla embajador, y red, y moble, y alteza, y bajeza, más es para decirlo a un niño de la dotrina que a una fregona. (vol. II, pág. 173)

Los referentes cultos del poeta naturalmente no son comprendidos por Barrabás, para quien la mención a Jove, Júpiter, se convierte en una alusión al jueves, día de la semana que después ni siquiera recuerda, como se evidencia en su protesta. Pero la «caterva de los pajes» y la «turba de las fregonas» de la chacona aprueban el veredicto de Barrabás, constituyendo así unos parámetros estéticos e incluso morales propios de adentro del mesón, donde la recatada Costanza, dama ideal de la poesía cortesana, resulta tiesa y melindrosa. Solo Avendaño, como personaje que, aunque está adentro, no pertenece al mesón, aprueba tanto la voz como el contenido del romance, que está en capacidad de entender.

Barrabás, se presenta como un personaje ajeno a la tradición literaria, un mozo para quien los únicos términos de relación que servirían para describir a Costanza son aquellos que saca de su prosaico contexto: la leche, el espárrago, la argamasa, la mula de alquiler, etc. Parece mostrarse como un personaje muy diferente al primer mozo de mulas que describía a Costanza mezclando los tópicos de la tradición poética con su realidad, y ser un extraño caso de personaje cervantino completamente ajeno a los motivos poéticos. Sin embargo, este poema no es como el primer soneto, como lo hace evidente el mozo de mulas, quien opina que los músicos que envía el hijo del Corregidor «una vez que otra se dejan entender» (vol. II, pág. 173), a diferencia del anónimo poeta, sobre quien afirma que «verdaderamente que hay poetas en el mundo que escriben trovas que no hay diablo que las entienda» (vol. II, pág. 173). Estamos ante un poema casi culterano, sobresaturado de referentes clásicos, que, en palabras de Zimic, resulta incluso cómico por su inadecuación y su «más bien bizarra retórica y erudición» (1996: 265-266), un poema que, a pesar del juicio de Avendaño, es evidente que dista mucho del soneto del hijo del Corregidor —o de uno de sus músicos—.

Costanza, como musa, implica un claro derrotero moral y estético; como dama ideal de belleza deslumbrante e incuestionable honestidad parece convocar un universo ideal, en el que los enamorados son cultos poetas de grandes cualidades y extremadas

voces. No obstante, Cervantes cuestiona estas expectativas, y alrededor de esta Musa ideal introduce diversos quiebres y matices, que incluyen la posibilidad de la poesía y la voz estén mercantilizadas, y que dentro de este mismo derrotero que impone la fregona quepan diferentes estilos y cualidades poéticas perfectamente diferenciables por los personajes.

3. LA SEGUNDA MUSA: LO GROTESCO, LO DE ADENTRO DEL MESÓN Y SUS PARADOJAS

No obstante, Cervantes no se queda en esta novela con los matices que permite una Musa como Costanza, y amplía su horizonte poético permitiendo que una mujer de características opuestas a la primera sea también fuente de inspiración poética¹². Se trata de la Argüello, dama del mesón a la que Diego Carriazo / Lope Asturiano, su 'poeta', se refiere como una mujer que:

habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua; todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son de cabellera; y para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento, ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro. (vol. II, págs. 165-166)

La Argüello también marcará un derrotero estético y moral. Si la fregona ilustre convocaba poemas cultos, honestos y cantados al son de refinados instrumentos y delicadas voces desde afuera del mesón, la Argüello, una maritornes propia de un mesón, inspirará un alegre y procaz canto apicarado dentro de la posada, encaminado a divertir tanto a las mozas feas y deshonestas como ella, como a los vulgares e ignorantes mozos de mulas. Este canto, naturalmente, no estará precedido del son de arpas ni vihuelas, ni apuntará a una idílica improvisación, sino que irá precedido de dos escupitajos que hace Asturiano en el suelo mientras piensa qué va a cantar.

El contenido del canto de Asturiano comienza con la descripción de ciertas acciones de baile, hecho que facilita y hace verosímil su improvisación como personaje

¹² Para un análisis del contraste entre Costanza y la Argüello ver Montero Reguera (1993: 355).

que no se precia de ser poeta, aunque sí de tener «presto, fácil y lindo ingenio» (vol. II, pág. 166). En palabras de Zimic, se convierte en «‘autor’ de un comiquísimo teatro de marionetas» (1996: 265) o, como subraya Edwin Williamson (2004: 663), en un «maestro de ceremonias» que canta lo que pretende que las fregonas y los mozos lleven a cabo, resultando obedecido por todos, pues su condición para cantar un romance, cosa que le pide encarecidamente su público, es, justamente, que «ellas le bailasen al modo que se canta y baila en las comedias [...] y para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantado, y no otra cosa» (vol. II, pág. 166).

El canto encierra lo que son las mozas del mesón: describe su fealdad, apunta su licenciosidad con unas acciones de baile que revelan un estrecho contacto entre los danzantes y acude a un lenguaje procaz propio de los participantes del jolgorio. No es de extrañar, entonces, que explícitamente Asturiano declare en su canto que la Argüello es su ‘musa’, término que, como anota Gaos (1981: 304, nota 35), en germanía alude a la prostitución, pero conserva acá también las alusiones a la inspiración:

Cambio el son, divina Argüello,
 más bella que un hospital;
 pues eres mi nueva musa,
 tu favor me quieras dar. (vol. II, pág. 168)

Esta ‘musa’, que sabemos en la novela que ha dado en requebrar al apicarado caballero, no podría hacer menos que darle su favor, y este lleva a cabo su improvisación sin tropiezos, plasmando las características de quien lo inspira. Así, la chacona concluye con una personificación, la personificación del mismo canto de la chacona:

¡Qué de veces ha intentado
 aquesta noble señora,
 con la alegre zarabanda,
 el pésame y perra mora,

 entrarse por los resquicios
 de las casas religiosas
 a inquietar la honestidad

que en las santas celdas mora.

¡Cuántas fue vituperada
de los mismos que la adoran!
Porque imagina el lascivo
y al que es necio se le antoja

*Que el baile de la chacona
encierra la vida bona.*

Esta indiana amulatada
de quien la fama pregona
que ha hecho más sacrilegios
e insultos que hizo Aroba;

ésta a quien es tributaria
la turba de las fregonas,
la caterva de los pajes
y de lacayos las tropas,

dice, jura y no revienta,
que, a pesar de la persona
del soberbio zambapalo,
ella es la flor de la olla,

*y que sola la chacona
encierra la vida bona.* (vol. II, págs. 169-170)

La chacona se presenta entonces como una mujer, y, lejos del «nonsense» que le atribuye Jennifer Lowe (1971: 61), adquiere específicamente las características de una

prostituta, actividad a la que se acerca quien la inspira¹³, o incluso de una celestina. Un elemento perturbador que intenta inquietar la honestidad, como lo hacen, aunque sin resultado alguno, la Argüello y la Gallega llamando a la puerta de la habitación de los caballeros a altas horas de la noche justamente después de la chacona.

El interior del mesón aparece como el lugar de regocijo de «la turba de las fregonas, la caterva de los pajes y de lacayos las tropas» (vol. II, pág. 406), imágenes de fealdad, lascivia y procacidad en esta novela, que inspiran y disfrutan del canto de Asturiano. No obstante, movidos por la belleza de Constanza y aprovechando la ocasión de la fiesta, entran algunos embozados que Zimic (1996: 265) y Williamson (2004: 664) identifican como nobles señores que, al igual que el hijo del Corregidor, habrían quedado fascinados por la belleza de Costanza, pero no quieren ser identificados cuando van a contemplarla para no dañar la reputación que les corresponde como caballeros pertenecientes a un alto estamento social.

A través de estos embozados se crea un paralelo con la desaprobación del romance gongorino por parte de los mozos y las fregonas, pues ellos, como gente que pertenece a fuera del mesón, desapruaban el canto de Asturiano, destinado a otro público, y lo mandan callar con «injurias y muecas», gritando «¡Calla, borracho! ¡Calla cuero! ¡Calla odrina, poeta de viejo!» (vol. II, pág. 170). De este modo, no sólo la poesía y los estilos poéticos están marcados por la distinción entre el afuera y el adentro del mesón, sino que también los juicios sobre la poesía obedecen a esta misma lógica, como lo evidenciaba también la aprobación de Avendaño, como personaje ajeno al mesón pero que se encuentra en su interior, del romance gongorino.

Cervantes parece plantear una clara distinción entre lo que enuncian y juzgan los personajes que pertenecen al exterior mesón y los que pertenecen al interior en materia poética. No obstante, en torno a la chacona surge una gran paradoja, y es que su autor, aunque está disfrazado, es un noble caballero burgalés y no otro mozo de mulas más. Se trata de un personaje que pertenece al exterior, pero canta desde adentro y siguiendo los parámetros estéticos y morales de ese interior de fregonas y mozos de mulas. En este

¹³ En la novela se sugieren las actividades de prostitutas de la Argüello y de la Gallega cuando el narrador refiere que estas, imaginándose amantes de Carriazo y Avendaño, piensan «que no las habían de pedir celos por cosas que las viesan hacer de sus personas, porque mal pueden regalar las mozas a los de dentro si no hacen tributarios a los de fuera de la casa» (vol. II, pág. 159).

punto resulta interesante notar, como lo hace Monique Joly (1993: 14), la distancia entre esta y otras obras cervantinas, como «Rinconete y Cortadillo», pues a los personajes de bajo estamento social no se les permite componer, ni siquiera una poesía de entretenimiento, una poesía procaz, pues incluso esta está en boca del caballero disfrazado. Esta anomalía parecería inexplicable en el universo novelístico cervantino, pero tal vez en este caso esté introduciendo un quiebre más en el complejo universo poético de *La ilustre fregona*. En todo caso cabría recordar en que, aunque no hay mozos de mulas poetas, Cervantes dota a Barrabás de un criterio poético al ser capaz de establecer diferencias estilísticas entre el soneto y el romance gongorino que Avendaño, culto caballero, aprueba por igual.

4. HACIA UNA SÍNTESIS.

El último poema de esta obra, el ovillejo de Tomás de Avendaño, tiene como musa a Costanza, sin embargo, creo que ofrece unas particularidades frente a los demás poemas dedicados a la fregona que hacen que merezca un análisis aparte. Lo primero que habría que destacar es que no es cantado desde fuera, sino escrito en la libreta de cuentas de la cebada del mesón. Es un poema que, a diferencia de los de los músicos del hijo del Corregidor, o el del anónimo cantor, no se usa como instrumento de seducción, sino que es un íntimo desahogo de los sentimientos del personaje. No es compuesto para ser conocido por Costanza, pues, de hecho, cuando Avendaño le escribe a su amada lo hace en prosa.

En este punto, la soledad y el amor se muestran idílicamente como los motores de la composición poética más sincera y autorreferencial: «Tomás, llevado de sus pensamientos y de la comodidad que le daba la soledad de las siestas había compuesto en algunas unos versos amorosos y escrítolos en el mismo libro do tenía la cuenta de la cebada, con intención de sacarlos aparte en limpio y romper o borrar aquellas hojas» (vol. II, pág. 174). Sin embargo, en contraste con los universos pastoriles que estas condiciones parecen evocar, dentro de la lógica de esta novela, la soledad y el amor no son suficientes para convertir al personaje en un espontáneo cantor, sino en una figura un

poco más relista: el concienzudo poeta que escribe, corrige y necesita ‘sacar en limpio’ el resultado de su trabajo¹⁴.

Resulta interesante destacar también que, siendo Costanza la musa de Avendaño, este ovillejo, a diferencia de los demás poemas dedicados a la bella fregona, es enunciado dentro del mesón. Así, el poema se presenta como algo fuera de lugar. Una delicada composición, obra de un amante idealmente inspirado por su sentir, que, sin embargo, como señala Monique Joly (1993: 15), no es ni siquiera cantado al son de suaves instrumentos, sino que está escrito, además, en un lugar tan prosaico como la libreta de las cuentas, un lugar más relacionado con el quehacer de los mozos de mulas, en suma, un lugar que no le correspondería¹⁵. No obstante, esta no correspondencia entre el poema y el lugar en el que está resulta interesante a la luz de la estructura de la novela, pues, así como la chacona se identificaba por varios motivos con su musa, la Argüello, este ovillejo se asimila completamente a Costanza: es algo fuera de lugar, algo delicado y honesto que se encuentra en un lugar prosaico. Además, el poema, como Costanza, no proviene de donde parece, tal como se revelará al final de la novela, en el que se descubre que Costanza proviene de una alta cuna y que Avendaño no es un mozo de mulas, sino un distinguido caballero burgalés.

El ovillejo, como el soneto, también alude al desenlace de la novela, pero lo hace de un modo más directo, pues proviene indudablemente del enamorado, quien expone en primera persona su situación y esperanzas, que al final se verán cumplidas. Avendaño parte de tematizar su caso, su discreción, el no hacer público su amor (hecho que en el contexto de la novela le acarrearía un despido de la posada) y su firmeza, elementos de los que espera un buen resultado. Más aún, cierra afirmando que descubrirá su pasión cuando tenga una ocasión precisa, hecho que lleva a cabo páginas más adelante, y que esto, junto con la honestidad de sus pretensiones, hará que Costanza «convierta en risa su llanto», es decir, que acceda a casarse con él, como sucede al final de la novela:

¿Descubriré mi pasión?

¹⁴ Difiero en este punto de Rodríguez Mansilla (2015), quien ve en este acto de escritura un rasgo pastoril, pues más cercano a la lógica del universo bucólico está el canto espontáneo, y si llega a haber escritura esta se da sobre las cortezas de los árboles, directamente, excluyendo cualquier concienzudo proceso compositivo que implique corrección, revisión, transcripción, etc.

¹⁵ Febres (1994:147) también menciona el contraste entre el ovillejo y la libreta de las cuentas.

En ocasión.
 ¿Y si jamás se me da?
 Sí hará.
 Llegará la muerte en tanto.
 Llegue a tanto¹⁶
 tu limpia fe y esperanza,
 que en sabiéndolo Costanza
 convierta en risa tu llanto. (vol. II, pág. 176)

De este modo se cierra la novela, y sólo después de haber cuestionado la relación entre el enamorado y el que compone los poemas, o haber mostrado la posibilidad de una musa como la Argüello, Cervantes propone una poesía anticipatoria en boca del protagonista, del caballero enamorado que expresa su sentir, pero lo hace sobre una prosaica libreta de gastos de cebada. Así, solo cuando se ha cuestionado este ideal de enamorado poeta, y, más aún, cuando este mismo ideal se matiza y entra en contacto con elementos que en principio le serían ajenos, como la libreta o el arduo «trabajo y desvelo» que implica la creación poética, es que puede mostrarse como una posibilidad más en el dinámico y múltiple universo de las *Novelas ejemplares*.

En «La ilustre fregona» Cervantes muestra la poesía y a los poetas como algo que desborda cualquier categoría establecida a priori. Una poesía que puede manifestarse y seguirá haciéndolo en todas las novelas a través de diferentes estilos y lógicas de la composición. Un universo en el que, como era de esperarse del ingenio cervantino, se

¹⁶ No hay un consenso sobre la puntuación de este verso. Harry Sieber pone un punto al final, haciendo que los siguientes tres versos se lean como una estrofa aparte. García López, aunque no pone ningún signo de puntuación al final, lo lee como Sieber, a saber, como una respuesta al verso anterior, tal como explica en la nota 300 de su edición crítica, interpretación y puntuación que acoge Fernández de la Torre en su edición electrónica. Gaos en su edición de la poesía completa no pone el punto y no introduce explicación del verso. Acojo la puntuación de Gaos y García López, pero no el sentido que este último le da, pues el «llegue a tanto», a mi juicio, no se relaciona con la muerte aludida en el verso anterior, sino con la fe y la esperanza que aparecen en los cuatro versos siguientes. De hecho, si se adopta la puntuación de Gaos y García López, puede hacerse esta lectura que propongo, pues el verso en cuestión sería el predicado del verso siguiente, que, de otra forma, si se acoge la puntuación de Harry Sieber (o la explicación del mismo García López), quedaría sin predicado. Así, la oración gramatical principal sería: «llegue a tanto / tu limpia fe y esperanza», a la que se le agregaría la subordinada: «que en sabiéndolo Costanza / convierta en risa tu llanto». Si bien se cambiaría la estructura pregunta-respuesta del ovillejo, al ser la estrofa final, estaría plenamente justificado como un cierre que resuelve lo propuesto en las estrofas anteriores y que, además, anticipa el desenlace de la novela.

ponen en cuestión los moldes y modelos heredados por la tradición literaria. Las musas, entonces, pueden ser apicaradas mozas de mesón, los enamorados no son necesariamente espontáneos poetas o cantores, pero, sobre todo, un universo que no se queda en oposiciones de contrarios, ni en un carnavalesco mundo al revés, sino que muestra la posibilidad de una mezcla e interacción entre los diferentes modos de entender la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «Teoría de la poesía en Cervantes: la poesía citada en la novela», *Calíope*, 5, 2, 1999, págs. 27-43.
- BLECUA, José Manuel, «La poesía lírica de Cervantes», *Sobre la poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 161-195.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Poesía completa*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1981.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la edición de los clásicos españoles, 2005.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Poesías I: las poesías de La Galatea*, ed. de José Luis Fernández de la Torre, Colección Clásicos Hispánicos, ebook, 2013.
- , *Poesías II: las poesías de las Novelas ejemplares*, ed. de José Luis Fernández de la Torre, Colección Clásicos Hispánicos, ebook, 2014.
- , *Poesías VI: las poesías del Quijote*, ed. de José Luis Fernández de la Torre, Colección Clásicos Hispánicos, ebook, 2017.
- CLAMURRO, William, «Identity, Discourse, and Social Order in *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7, 2, 1987, págs. 39-56.
- FEBRES, Eleodoro, «*La ilustre fregona*: configuración de la balanza en su forma y contenido», *Anales Cervantinos*, 32, 1994, págs.137-155.
- JOLY, Monique, «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 2, 1993, págs. 5-15.
- LOWE, Jennifer, *Cervantes Two Novelas ejemplares: La gitanilla and La ilustre fregona*, London, Tamesis, 1971.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1995.

- MARTÍN, Adrienne Laskier, «Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1990, págs. 349-356.
- , *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- , «Cervantes en clave poética», en *Cervantes dramaturgo y poeta. Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato, México, Museo Iconográfico del Quijote, 2014, págs. 351-367.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*», en *Peregrinamiento peregrinos, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, vol. 1, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, págs. 651-673.
- , «Del amor y la amistad en la primera parte del *Quijote*. Los sonetos de Cardenio y Lotario», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*, ed. de Chul Park, Seúl, Universidad Hankuk de estudios extranjeros, 2005, págs. 147-162.
- , «Los dos poemas de don Luis (*Quijote* I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes», en *Por sendas del Quijote innumerable*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Visor, 2007a, págs. 131-153.
- , «Los dos sonetos a la pérdida de la Goleta (*Quijote* I, 40) en el contexto de la historia del capitán cautivo», en «*Calamo corriente*»: *Homenaje a Juan Bautista Avalle Arce*, ed. de Miguel Zugasti, *Rilce*, 23, 1, 2007, págs. 169-183.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La poesía de Cervantes entre tradición y modernidad con Góngora de fondo», *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo*, 92, 2016, págs. 325-348.
- MONTERO REGUERA, José, «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*», *Revista de filología románica*, 10, 1993, págs. 337-359.
- , «“Poeta ilustre o al menos magnifico”. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 36, 2004, págs. 37-56.

- , «Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Cervantes)», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. de Carmen Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas/ Centro de estudios cervantinos, 2011, págs. 245-271.
- , «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina», *eHumanista / Cervantes*, 1, 2012, págs. 388-410.
- , «La gitanilla: una rei-vindicación de la poesía», *Ínsula*, 799-800, 2013, págs. 34-36.
- , «Los tres Quijotes ante la poesía», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, págs. 117-130.
- , «Miguel de Cervantes y la tradición poética cancioneril», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar, vol. II: Siglos de Oro*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 1607-1620.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «Picaresca y pastoral en “La ilustre fregona”», en *Las novelas ejemplares: texto y contexto*, ed. de Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle, México, El Colegio de México, 2015, págs. 309-324.
- ROMO FEITO, Fernando, «Cervantes ante la palabra lírica», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*, ed. de Antonio Bernat Vistarini, vol. II, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, págs. 1063-1088.
- , «Cervantes ante la palabra lírica: el Quijote», *Anales cervantinos*, 44, 2012, págs. 133-158.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17, 1, 1997, págs. 62-86.
- SANTA AGUILAR, Sara, «La poesía en la ficción: una aproximación a la estructura de *El curioso impertinente*», *Hipogrifo*, 3.2, 2015, págs. 285-295.
- , «Amor, interés y poesía: el poder de la riqueza en dos bodas cervantinas», en *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Jesús Méndez Peláez, Colección Batihoja, 29, New York, IDEA, 2016, págs. 115-134.

- , «De Urganda al Cachidiablo: una aproximación a los poemas del marco del *Quijote* de 1605», en *Cervantès et "Don Quichotte" depuis les XXe-XXIe siècles / Cervantes y "Don Quijote" desde los siglos XX-XXI*, ed. de Emmanuel Marigno, Carlos Mata y Marie-Hélène Maux Lyon, Orbis Tertius, 2017a, págs. 73-93.
- , «“En el humilde teatro”: paradojas de la puesta en escena de la égloga de los cuatro discretos y lastimados pastores en *La Galatea*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, 2017b, págs. 265-278.
- , «Elicio, Erastro y Galatea en clave poética», *Criticón*, 133, 2018a, págs. 37-56.
- , «*La Galatea* ante las expectativas del lector: el caso de Teolinda», *Hipogrifo*, 6.2, 2018b, págs. 283-295.
- , «Dos ambigüedades autorales en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Artifara*, 18, 2018c, págs. 247-254.
- TRABADO CABADO, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 2000.
- WILLIAMSON, Edwin, «Challenging the Hierarchies: The Interplay of Romance and the Picaresque in “La Ilustre Fregona”», *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 4-5, 2004, págs. 655-674.
- ZIMIC, Stanislav, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.