

### III.2. DE CÓMO CERVANTES Y ANTONIO DE SOLÍS CONSTRUYERON SUS *GITANILLAS* (NOTAS SOBRE LA INTERVENCIÓN DE LOS «ACTORES»)

#### I

Que la pluma de don Miguel de Cervantes dejó indelebles huellas en la trayectoria de las bellas letras españolas en general y sobre el teatro áureo en particular, es algo tan evidente como indiscutible. Basta leer el estudio de Manuel García Martín<sup>1</sup>, por ejemplo, para comprobar la mayor o menor aproximación de 59 obras dramáticas españolas del siglo XVII con la *escritura* cervantina. La popularidad de *Don Quijote de la Mancha*, por ejemplo, fue tal que —por citar un caso más— sabemos que en 1614, cuando España entera estaba celebrando la beatificación de la madre Teresa de Jesús, se hicieron dos mascaradas sobre algunos episodios del *Quijote* en Córdoba y Zaragoza<sup>2</sup>. Dos años antes de salir la segunda parte y en el mismo año de la aparición del apócrifo remedo.

Yo no sé si realmente las *Novelas Ejemplares* fueron tituladas así por su ejemplarizante moralidad, o si, por el contrario, quiso su autor que fuesen espejo en el que se mirasen los seguidores de quien se había titulado —con razón— «el primero que he novelado en lengua castellana». Américo Castro, Joaquín Casalduero y más recientemente Juan Bautista Avalle Arce<sup>3</sup>, por señalar algunos testimonios críticos, echaron leña al fuego de la polémica. Yo —y per-

---

1 Manuel García Martín, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVI*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1980.

2 Juan Páez de Valenzuela, *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron...* Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1615, fols. 2v.-3r. del cuadernillo 2.<sup>o</sup>; y Luis Díez de Aux, *Retrato de las fiestas que... hizo... la Imperial ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja, 1615, 52a-55a.

3 Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, vol. I, por el que citaremos.

dón por la digresión— sigo quedándome, por ahora, con la primera postura. Lo cual no quiere decir, por paradójico que pudiera parecer, que de las doce novelitas no surgiesen otras obras en su órbita. Pero éste es otro cantar.

*La gitanilla*, la joya-pórtico de la colección, será semilla fructífera de numerosas recreaciones o adaptaciones tanto para escritores españoles como foráneos. La nómina, por ejemplo, que ofrece Sánchez Regueira <sup>4</sup> así lo confirma. Más concretamente, en el teatro español la preciosa novela ejemplar sería imitada por tres dramaturgos <sup>5</sup>:

- *La gitanilla* de Juan Pérez de Montalbán.
- *La gitanilla de Madrid* de Antonio de Solís.
- *La gitanilla* de Antonio de Zamora <sup>6</sup>.

¿Dos comedias, pues, en el teatro áureo español? Conviene detenerse en este punto. *La gitanilla* atribuida al doctor Juan Pérez de Montalbán plantea algunos interrogantes. En primer lugar, el propio Montalbán en su *Para todos* (edición de Madrid, 1633) afirma:

«Don Antonio de Solís está acabando una que llama *La gitanilla*; y quien conoce su espíritu, talento y ciencia, en profecía creará que en esto ha de ser como en todo lo demás» (fol. 293r).

Aunque en la edición de 1635 sostenga que Solís escribió *La gitanilla* (fol. 293 r). Primer indicio de alerta.

En segundo lugar, sabemos que hay una *suelta*, *La gitanilla. Comedia famosa del doctor Juan Pérez de Montalbán* (s. 1., s. a.), de la que existen dos ejemplares: uno, en estado muy precario, en la Biblioteca Nacional de París (8.º Yg. pièce 607); y otro, comprado en Inglaterra por Buchanan, en Toronto.

*La gitanilla*, por lo tanto, ¿«es acaso de Solís», como afirmaba La Barrera <sup>7</sup>? o ¿«es distinta de la de Solís», como sostenía

4 M. Sánchez Regueira, «*La gitanilla* en la novela, *La gitanilla* en el teatro», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi-6, 1981, 437-443; y para la cita, p. 438.

5 Según Manuel García Martín, *ob. cit.*, pp. 159-165.

6 La comedia de Antonio de Zamora fue publicada en Madrid, 1722.

7 Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1860, en el índice de títulos de comedias constata:

Salvá<sup>8</sup>? Veamos lo que la crítica ha dicho en los últimos años, sin ánimo de exhaustividad, al respecto.

1. J. H. Parker<sup>9</sup>, tras hacer un importante *estado de la cuestión* que proporciona «un mínimo de datos, una plétora de conjeturas», intenta descifrar este enigma literario del siglo XVII. Sus conclusiones son las siguientes:

Primera. «Lo que nos interesa sobre todo en la historia del teatro del Siglo de Oro es la relación que tiene *La gitanilla* "M" (de Montalván) a *La gitanilla* novelesca de Cervantes, y a la comedia de Antonio de Solís y Rivadeneira, *La gitanilla de Madrid*, publicada por primera vez en 1671. *La gitanilla* "M" se fundamenta en *La gitanilla* de Cervantes, muy cambiada, y hay posibilidades, además, de la influencia de otras novelas ejemplares y de la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas*. La filiación entre la novela de Cervantes y *La gitanilla* "M" parece directa; pero el cotejo de la novela de *La gitanilla* "M" y de *La gitanilla de Madrid* de Solís no prueba nada en la filiación entre las tres, y el escudriñamiento de *La gitanilla* cervantina no ayuda en el establecimiento de la relación entre *La gitanilla* "M" y *La gitanilla de Madrid*. Quiero decir que no es posible declarar que una versión dramática se parece más que la otra a la novela de Cervantes, porque las diferencias que existen entre las dos comedias no tienen nada que ver con el desenvolvimiento de la novela» (pp. 410-411).

Segunda. «*La gitanilla* "M" y *La gitanilla de Madrid* son tan semejantes que seguramente una de ellas es una versión no más, una refundición de la otra. La primera jornada de *La gitanilla* "M" y la de *La gitanilla de Madrid* son casi idénticas. Los primeros versos de este acto no son iguales, ni lo son los últimos, pero el sesenta por ciento de los versos son los mismos versos, y un quince por ciento, adicionales, son casi idénticos. Las diferencias y los cambios se evidencian en los comienzos y en las terminaciones de las escenas. La métrica es casi igual, como lo son los personajes, con la excepción

«Gitanilla.—MONTALBAN.

Es la de Solís?

Gitanilla de Madrid.—DON ANTONIO DE SOLÍS» (p. 552a).

8 P. Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga 1872, t. I, 605b.

9 J. H. Parker, «*La gitanilla* de Montalván: enigma literario del siglo XVII», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book, 1964, 409-414.

de unas pocas diferencias menores en la actuación de los criados.» Y sigue: «La segunda jornada varía más; el cuarenta por ciento de los versos son idénticos, y un doce por ciento de los versos casi idénticos. En la tercera jornada existen diferencias notables: menos del diez por ciento de los versos son idénticos, y menos del cinco por ciento adicionales en parte. El desenlace de las dos versiones es igual, pero el desarrollo del tercer acto difiere bastante» (p. 411).

Tercera. «Siempre existe la posibilidad de que *La gitanilla "M"* y *La gitanilla de Madrid* se relacionen a una versión dramática desconocida, "X"; sin embargo resulta más probable que estén relacionadas la una a la otra de una manera muy íntima y estrecha. Se trata, creo yo, de una refundición, con enmiendas de repaso y de meditación de parte de un solo dramaturgo» (p. 411). «Todo acredita el proceso de creación de *La gitanilla "M"* anterior a *La gitanilla de Madrid*, e impone la admisión de la filiación *La gitanilla "M" > La gitanilla de Madrid*» (p. 412).

Cuarta. La conclusión final de Parker es que estamos ante una misma obra con dos versiones, en las que Antonio de Solís fue «refundidor de sí mismo», y la fecha de composición de la primera «entre 1632 y 1635, años de las dos ediciones mencionadas de *Para todos*; tal vez el año de 1632... Y es posible que Antonio de Solís, empleando una copia de *La gitanilla*, manuscrita o impresa, en la época que precede a su renuncia al teatro que acompaña su ordenación de 1667, refundiese la primera versión para formar *La gitanilla de Madrid*, tal vez para una fiesta real (Víctor Dixon se ha fijado en el posible significado de las palabras finales de *La gitanilla de Madrid*: «en los años que celebra»). Según una nota contemporánea, es lo que pasó con otra comedia suya, *Eurídice y Orfeo*. Además, sabemos que la manera de componer de Solís en casos adicionales era ésta: según evidencia fidedigna, tardó Solís mucho tiempo en corregir y mejorar su *Historia de la conquista de México*. Aparentemente era perfeccionista. No nos sorprende, entonces, que existan dos versiones dramáticas suyas de los amores y celos de la pequeña gitana, Preciosa» (pp. 413-414)<sup>10</sup>.

---

10 Aprovechando el Coloquio hispano-francés sobre *El teatro menor a partir del siglo XVI*, celebrado durante los días 20-22 de mayo de 1982, en la Casa de Velázquez (Madrid), tuve la oportunidad de consultar sobre el tema con el colega y amigo F. Serralta, de la Universidad de Toulouse-Le Mirail. Sus conclusiones eran muy paralelas a las de Parker. Esperamos ver pronto publicados los resultados de su investigación por la luz que pueden aportar en tan tenebroso problema.

2. Maria Grazia Profeti, por el contrario, en su monumental bibliografía sobre Montalbán <sup>11</sup> señala que «della commedia si conoscono due redazioni leggermente dissimili, con due distinti titoli e con diversa paternità» (p. 453). Tras describir la suelta atribuida a Montalbán (pp. 453-454) y las ediciones, tanto sueltas como antiguas y modernas, de *La gitanilla de Madrid* de Solís (pp. 454-458), en su nota crítica recuerda cómo «una commedia intitolata *La gitanilla* era in possesso di Tomás Fernández prima del 1 Novembre 1637: cfr. Rennert, *Chronology*, II, p. 341 [Parker se basa en el dato para indicar que fue Sevilla el lugar posible de la publicación de la primera versión]; e fu rappresentata a palazzo il 10 aprile 1657 in occasione del compleanno del re: cfr. Varey-Shergold, *Teatros y comedias*, pp. 223-24. Fu data anche una volta a Valencia nel sec. XVIII: cfr. Juliá Martínez, p. 132» (p. 459 b); rebate las tesis de Parker «dal momento che disattende la attribuzione autorevole della antica *suelta* ed ammette una operazione di “autorifusione” di cui con conosciamo tracce sensibili nel periodo», llegando a concluir que «si puo con altrettanta o con maggiore sicurezza affermare che la paternità della prima versione debba attribuirsi a Montalbán» (pp. 458 b-459 a) <sup>12</sup>.

¿Con qué carta quedarse? ¿Con una misma obra, con dos redacciones distintas, en la que Antonio de Solís fue *refundidor de sí mismo*? o ¿con dos versiones escritas, la primera por Montalbán (*La gitanilla*) y la segunda salida de la pluma de Solís (*La gitanilla de Madrid*)? El enigma, por ahora, pervive y no seré yo quien lo dilucide. Ahora bien, he querido apuntar aquí este estado de la cuestión por ser el confusionismo intenso y máxime porque cierta crítica de última hornada (v. g. Sánchez Regueira y Manuel García Martín, por ejemplo) no recogen las tesis contrapuestas de Parker y Profeti.

---

11 Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di Lingue e Letterature straniere di Verona, 1976.

12 M. Sánchez Regueira, art. cit., afirma: «*La gitanilla* de Montalbán, es, me atrevo a decir, inexistente... Creo que se podría pensar sin escrúpulo que el difusor de esta idea confunde la comedia de Solís con otra completamente distinta de Montalbán que se titula *La gitana de Menfis (Santa María Egipcíaca)*» (pp. 438-439). Manuel García Martín, *ob. cit.*, tras los testimonios favorables de Eduardo Tey, Mesonero Romanos y Leopoldo Ríus sobre la paternidad de la versión dramatizada de *La gitanilla* debida a Montalbán, afirma: «Su desaparición es lamentable» (p. 163).

Pero conviene seguir atando algún que otro cabo suelto en estas líneas introductorias. La crítica cervantina, en general, ha dejado constancia de la relación entre *La gitanilla* de don Miguel y la versión dramatizada *La gitanilla de Madrid*. Obvio, por no extenderme más, hacer una nómina al respecto. Pero sí quisiera sintetizar lo que M. Sánchez Regueira expone en su estudio comparativo sobre la novela ejemplar cervantina y la obra de Solís. Para el crítico las diferencias entre ambas obras son las siguientes: 1.<sup>a</sup>) la obra teatral de Solís, por estar ya cercana a la comedia neoclásica, presenta unidad de *tiempo* (transcurre la acción en un día) y de *lugar* (Madrid, como su título indica, y en la zona de Santa Bárbara); 2.<sup>a</sup>) la acción «se concentra en torno a un eje: el parentesco entre los personajes», cosa en principio cierta; 3.<sup>a</sup>) la Preciosa de Solís «es muy poco gitana y sí muy dama: muestra más su noble origen», su espíritu es altivo y «su capacidad gradual de amor» está teñida por los celos y el honor<sup>13</sup>.

Partiendo de estas y otras ideas, mi intuición, tras la simple recreación lectora (que no analítica), me llevaba a constatar una serie de concomitancias y divergencias entre ambas obras. Hecho que, por obvio, me convertía en un Perogrullo cualquiera. ¿En qué elemento objetivo me podría basar para analizar (no leer) las organizaciones textuales de Cervantes y Solís? El abanico de posibilidades se me presentaba muy amplio. Y elegí *una* varilla: constatar la actuación de los personajes en ambos textos. Las posibles conclusiones vendrían después. He aquí los resultados, ateniéndome a dos parámetros: el cómputo —siempre aproximado— de número de intervenciones de los personajes y la extensión, en líneas o versos, de las mismas.

## II

En *La gitanilla* de Cervantes, como novela que es, nos encontramos con la presencia de un narrador. La primera constatación es que don Miguel organiza su relato a través de un narrador omnisciente que maneja los hilos de la narración a su aire. El protagonismo de éste, por ciertas exigencias del género literario, queda manifiesto tanto por el número de intervenciones como por la extensión de las

---

13 Cfr. el sintético estudio de Manuel García en *ob. cit.*, 163-165.

mismas. De los 303 parlamentos que en la obra aparecen, casi unos 90 corresponden al narrador (un 30 % del total); mientras que de las 2.270 líneas que abarca el relato —a excepción de la poesía— unas 990 las ocupa la voz del organizador del hilo narrativo (un 43 %). Una presencia muy destacada, pues, del narrador.

Ahora bien, no todas las manifestaciones textuales del mismo son homogéneas. Respecto a la *modalidad* de narración se pueden señalar algunas variantes:

1.<sup>a</sup> Sintetizador de acciones. Es una modalidad narrativa muy utilizada. Sirvan como ejemplo la introducción y terminación del relato y alguna más como ésta:

«Sucedió, pues, que la mañana de un día que volvían a Madrid a coger la garrama con las demás gitanillas, en un valle pequeño que está obra de quinientos pasos antes de que se llegue a la villa, vieron un mancebo gallardo y ricamente aderezado de camino...» (pp. 96-97).

2.<sup>a</sup> El narrador cede directamente la palabra a sus personajes. Se emplea también bastante, tanto con el uso de verbos (*decir* sobre todo) como con el recurso de los guiones casi al inicio del parlamento del personaje (*—replicó Preciosa—*).

3.<sup>a</sup> Narración indirecta:

«Llegóse el día, visitó al mordido; preguntóle cómo se llamaba y adónde iba, y cómo caminaba tan tarde y tan fuera de camino; aunque primero le preguntó cómo estaba, y si se sentía sin dolor de las mordeduras. A lo cual respondió el mozo que se hallaba mejor... A lo de decir su nombre y adónde iba, no dijo otra cosa sino que se llamaba Alonso Hurtado...» (p. 130).

4.<sup>a</sup> Narración mixta. Cuando en la intervención del narrador se incrustan breves parlamentos directos de ciertos personajes:

«Apenas hubo dicho esto, cuando arremetieron a él muchos gitanos, y levantándole en los brazos y sobre los hombros, le cantaban el '¡Víctor, victor, y el grande Andrés!', añadiendo: '¡Y viva, viva Preciosa, amada prenda suya!'» (p. 123).

5.<sup>a</sup> Digresiones de índole conceptual:

«¡Oh poderosa fuerza de este que llaman dulce dios de la amargura —título que le ha dado la ociosidad y el descuido nuestro—, y con qué veras nos avasallas, y cuán sin respeto nos tratas!...» (p. 124).

6.<sup>a</sup> El narrador se dirige en tono directo y reflexivo a la protagonista como si fuese un personaje más:

«(Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir; que ésas no son alabanzas del paje, sino lanzas que traspasan el corazón de Andrés, que las escucha. ¿Queréislo ver, niña? Pues volved los ojos y veréisle desmayado encima de la silla, con un trasudor de muerte...)» (p. 113).

7.<sup>a</sup> El narrador cede su papel a otro personaje para que sea él quien cuente lo que le ha pasado. Un ejemplo lo tenemos en el pasaje en el que el paje-poeta narra a Andrés el lance amoroso y penden-ciero por el que tuvo que huir de Madrid (pp. 133-135).

En cuanto a la *extensión* de las intervenciones del narrador se pueden catalogar en cuatro grupos:

1.<sup>o</sup> Cortas (15 son de una línea y unas 31 de 2-5 líneas). En total un 52 % de la presencia del narrador, que hacen que la narración de *La gitanilla* sea dinámica y viva.

2.<sup>o</sup> Medias (20 párrafos con un 22 %), con función de adición de detalles sobre todo.

3.<sup>o</sup> Largas (unas 20 con igual % que en el apartado anterior), con funcionalidad sintetizadora eminentemente de acciones.

4.<sup>o</sup> Muy largas (solamente tres, un 4 %). Las 65 líneas del inicio del relato, las 59 del final y las 73 que corresponden al cambio de los gitanos desde Extremadura-La Mancha-Murcia (pp. 136-137).

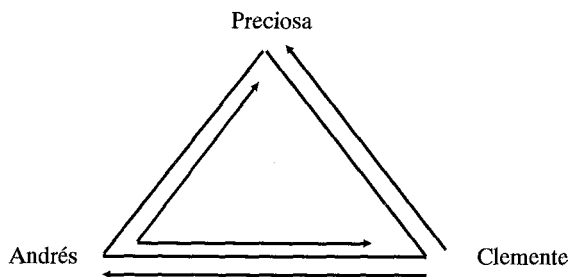
Preciosa es la protagonista de la novela ejemplar, no sólo porque alrededor de ella gira la acción, sino porque su presencia en el relato es, después de la del narrador, la más importante. Así, interviene en 54 ocasiones más cinco en verso cantando o recitando romances o letrillas. Su actuación ocupa un 20 %, frente al 30 % del narrador; y sus parlamentos abarcan unas 420 líneas, o sea un 19 %, más los 285 versos. Sus intervenciones, como las de los otros personajes, suelen ser cortas, excepto en dos ocasiones sobre todo: una, cuando, tras la declaración amorosa del caballero don Juan, da sus señas de identidad (gitana, pero honrada, pp. 99-100); y otra, cuando, después de la ceremonia de ingreso de Andrés como novicio de gitano, la preciosa gitana hace un canto de su libertad (pp. 120-122). 57 y 40 líneas respectivamente. El protagonismo se realiza porque su participación la convierte en el personaje que más permanece en la *escena* narrativa de Cervantes. No es extraño, por tanto, que la gitana vieja la defina del siguiente modo:

«Satanás tienes en tu pecho muchacha..., ¡mira que dices cosas que no las diría un colegial de Salamanca! Tú sabes de amor, tú sabes de celos, tú de



confianzas: ¿cómo es esto, que me tienes loca, y te estoy escuchando como a una persona espiritada, que habla latín sin saberlo?» (p. 102).

Don Juan de Cárcamo, *alias* Andrés Caballero, ardientemente enamorado de Preciosa-Constanza y metamorfoseado de caballero en gitano, ocupa con sus 32 parlamentos casi un 12 %, mientras que las 232 líneas abarcan un 11 % de la extensión del relato. Por otra parte, su oponente, luego amigo, el paje-poeta Clemente interviene en 21 ocasiones (un 7 %) con una extensión de 266 líneas (un 12% aproximado), comprendiendo el canto amebio de los dos personajes 48 versos (24 cada uno de ellos). La mayor extensión de líneas de Clemente se debe a la narración del ya citado lance amoroso. Por la participación y extensión casi paralela de Clemente y Andrés vemos que Cervantes ha construido el eje estructural amoroso en forma triangular:



La gitana vieja, como Penélope que teje las mallas de la truhanería, ocupa el cuarto lugar en la presencia activa de los personajes con 19 parlamentos (casi un 7 %) y 85 líneas (casi un 4 %). El entramado fundamental del relato ya está organizado. El 25 %, aproximadamente, de los restantes parlamentos y un 11 % de la extensión de los mismos corresponden a los demás personajes. Así, por ejemplo, el corregidor don Fernando de Acebedo participa en 14 ocasiones y su mujer, doña Guiomar de Meneses, lo hace en ocho. Las intervenciones del resto de los *actores* oscilan entre una y cinco veces.

Pero interesa destacar el caso de Juana la Carducha, importante en el desarrollo de la intriga por ser *actante* oponente de Preciosa, por sus amores lascivos hacia Andrés. Interviene directamente en sólo dos ocasiones con nueve líneas de extensión. Una explicación

puede ser ésta. El narrador arrebató la palabra a este personaje nada ejemplar para hacer bueno el propósito del autor, expuesto meridianamente en el prólogo inicial de los relatos:

«... si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público» (p. 64)<sup>14</sup>

### III

Veamos lo que ocurre en *La gitanilla de Madrid* de Solís. En primer lugar es preciso acudir a la cita ya clásica donde se manifiesta explícitamente la filiación de esta obra con la de don Miguel de Cervantes por boca de Preciosa:

«(Ap. Lo que aquí mi ingenio intenta  
Es sacar de aquí a don Juan,  
Y que su padre no entienda  
Su engaño.) ¿De qué os turbáis?  
Ya ¿qué importa que lo sepa  
Su merced? Sabrás, Señor,  
Y muy bien venido seas,  
Que entre la gente de casa,  
Que aquesta noche celebra  
Los años de mi señora,  
Hacemos una comedia  
De Cervantes, que se llama  
*La gitanilla*, y en ella  
Hace el primero galán,  
Porque mejor representa,  
El señor don Juan, y yo  
(Que soy de casa doncella)  
Soy la gitana Preciosa;  
Julio toma por su cuenta  
El gracioso, y Juana es  
Una gitanilla; llega.

---

14 Sobre la estructura de *La gitanilla* de Cervantes en particular y de las *Novelas Ejemplares* en general, la crítica cervantina ha sido prolífera. Citaremos aquí, entre otros, los estudios de Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1974, reimpresión de la 2.<sup>a</sup> ed.; G. Güntert «*La gitanilla* y la poética de Cervantes» *BRAE* LII, núm. 195 (1972), 107-134; y K. L. Selig, «Concerning the Structure of Cervantes *La gitanilla*», *Romanistisches Jahrbuch* XIII (1962), 273-276.

Probándonos los vestidos  
 Que han de servir en la fiesta  
 Estábamos cuando entraste» (pp. 67c-68a) <sup>15</sup>.

Pero ¿construye Solís su relato paralelamente al de Cervantes? o, por el contrario ¿estamos ante una organización formal diferente según las intervenciones de los personajes? Constatemos datos.

Por exigencias del género teatral la presencia del narrador es nula, salvo en las escuetas acotaciones destinadas en general a señalar la entrada y salida de los personajes. Son algunas de las *dramatis personae* las que lo relevan, a veces, en su funcionalidad, narrando lo que ha acontecido con anterioridad. Un ejemplo muy *ad hoc* lo encontramos al inicio de la primera jornada, cuando Julio y su señor, don Juan, cuentan las peripecias argumentales que conviene conocer al receptor de la comedia. Ambos han llegado a las puertas de Madrid, y Julio pone al espectador en onda cuando afirma:

«Sé que, obedeciendo  
 A tu padre, te partiste,  
 A pesar de tus afectos,  
 De la insigne Salamanca,  
 Donde has estado aprendiendo  
 Seis meses bellaquerías,  
 So capa de unos derechos;  
 De que desde nuestra patria,  
 Sevilla, tu padre, atento,  
 Como él dice, a tu quietud,  
 Ha tratado en este tiempo  
 De casarte en esta corte  
 Con doña Isabel de Oviedo,  
 Tu prima, cuyo retrato,  
 Preñez entonces de un pliego  
 Es ese pobre olvidado,  
 Que ocupa ahora tu pecho» (p. 59b).

Para continuar luego:

«A esto desde Salamanca  
 Saliste habrá mes y medio  
 Con don Enrique, tu amigo,

---

15 Para las citas sigo la edición de Ramón de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*,. BAE, núm. XLVII, Madrid, Atlas, 1951, t. I, 59-77.

Que, obligado de tus ruegos,  
Se resolvió a acompañarte  
Hasta el fin de este suceso» (p. 59c).

Don Juan, por su parte, en un largo parlamento de 146 versos cuenta cómo se enamoró de la gitana Preciosa:

«El día, pues, que llegué,  
De un milagro, de un portento  
Fue digna ponderación  
Mi dichoso cautiverio.  
Vi una gitana...  
Rendido, pues llegué a hablarla,  
Y lo entendido y discreto  
En lo que abrasó lo hermoso  
Quiso renovar incendios.  
Mas, como de su hermosura  
Lo halló todo tan sujeto,  
No tuvo ya qué vencer  
Y triunfó su entendimiento» (pp. 59c y 60a).

Cómo dilató ver a su prometida prima y cómo pidió a su amigo don Enrique para que se pasase por él y cortejase a doña Isabel:

«Quince días ha que Enrique  
Con mi nombre, está siguiendo  
Mi engaño, y quince que sólo  
De noche podemos vernos» (p. 60a).

Y cómo se ve forzado por los deseos de Preciosa a convertirse en gitano:

«Con vivo airoso despejo  
Me dijo ayer que en su traje,  
Enamorado y resuelto,  
La siguiese, si quería  
Que disonase algo menos  
A su altivo desenfado  
Mi desigual rendimiento» (p. 60b).

Pero veamos las cifras que arroja el análisis de las intervenciones de los personajes en el *escenario* textual. El examen de los casi 800 parlamentos y 2.760 versos —arriba o abajo— que articulan la obra ponen de manifiesto que no hay un personaje que se destaque absolutamente sobre los demás como sucedía en el caso de la Preciosa cervantina. En principio afloran datos para poder hablar de parejas de enamorados tanto reales como fingidos.

La primera pareja, por su presencia en la escena, la componen Preciosa y don Juan. La dama-gitana parlamenta unas 145 veces (un 18 %) en 787 versos (28 %); mientras que su *don Juan* —*alias* Andrés— interviene en 130 ocasiones (un 16 %) en 860 versos (un 31 % aproximadamente). En conjunto los dos personajes asumen el 34 % de los parlamentos con el 59 % de los versos.

La segunda pareja de la comedia participa en el desarrollo de la intriga del modo siguiente: doña Isabel, prometida oficial de don Juan y enamorada de Enrique por suplantación del primo, parlamenta en 68 ocasiones (un 9 %) con 204 versos (7 %); frente a las 58 veces (un 7 %) en 198 versos (7 %) del buen amigo don Enrique. Paralelismo, como en el caso anterior, de frecuencias tanto en intervenciones como en versos, aunque esta pareja no tenga correlación en la obra cervantina.

Don Alonso, el rival de su primo don Juan por el amor de Preciosa (su hermana, como sabremos al final) y quien tiene ciertas concomitancias con el poeta-paje cervantino (Alonso Hurtado dice llamarse falsamente el mordido a Andrés), parlamenta en 69 ocasiones (un 8 %) con 107 versos (un 3 %).

Maldonado, el viejo gitano y claro paralelo de la vieja truhana cervantina, interviene 52 veces (un 6 % aproximadamente) en 141 versos (un 5 %).

Otra nota destacada en la obra de Solís son las parejas amocriado. El caso más señero es la actuación de Julio, criado de don Juan, llamado Hernando al llegar a «novicio de gitanos» (p. 61 a), con la funcionalidad *actancial* de gracioso. Por la cantidad de sus intervenciones (110 = 14 %) y la extensión de las mismas (285 versos = 10 %) se convierte en el tercer personaje que participa más en el desarrollo de la historia. La explicación puede venir dada por los cánones organizativos de la *comedia nueva* y la importancia que al papel de gracioso se le daba, así como por ser una especie de *alter ego* de su amo y señor. Juana, la gitanilla amiga de Preciosa y muy parecida a la Cristina cervantina, interviene en 36 ocasiones con 67 versos (un 4 y 2 % respectivamente).

Don Pedro, el padre de don Juan, parlamenta 57 veces (7 %) en 148 versos (5 %); mientras que su criado Martín lo hace en seis ocasiones y 34 versos. Fabio, el criado de don Alonso, interviene en 19 ocasiones con 32 versos; Inés, la criada de doña Isabel, lo hace en tres veces con siete versos. Los gitanos Sancho (con 19 intervenciones y 23 versos) y Diego (ocho veces con siete versos) *sirven*.

como los anteriores criados, de relleno, con el fin de dar más movilidad al relato dramático.

#### IV

Es hora ya de sacar algunas conclusiones tras el cotejo de estos porcentajes aproximados en las obras de Cervantes y Antonio de Solís.

1.<sup>a</sup> Es cierto que los *moldes* genéricos imponen a los dos escritores una forma de organización textual diferenciada. Cervantes construye su narración teniendo como eje estructurador a un narrador omnisciente que es, a su vez, el protagonista en la puesta en escena del relato desde este punto de vista que aquí analizamos; frente a la versión teatralizada de Solís en la que éste cede la voz a sus *actores*.

2.<sup>a</sup> En *La gitanilla* (novela) Preciosa ocupa el lugar más destacado y alrededor de ella giran las actuaciones de los demás personajes. En *La gitanilla de Madrid*, por el contrario, es la pareja Preciosa-Don Juan quienes ocupan el lugar preeminente por el número y la extensión de sus parlamentos. Solís, aunque sigue en ciertos aspectos el núcleo argumental cervantino, pudo haberle dado funcionalidad destacada a la protagonista, pero prefirió seguir los cánones de la comedia amorosa y de enredo, organizando su texto de un modo diferenciado del que le sirvió de modelo<sup>16</sup>.

3.<sup>a</sup> Se ha dicho —y con razón— que el espíritu de la danza es lo que inspiró la novelita cervantina. Su organización textual destaca a Preciosa como la *prima ballerina* de este bello ballet narrativo, dirigido, orquestado y puesto en escena magistralmente por ese narrador que sigue al pie de la letra el libreto de don Miguel, siendo la dicharachera gitanilla el centro de todos los *pasos* del relato-ballet con arabesca multiformidad.

4.<sup>a</sup> Por el contrario, Antonio de Solís organiza su texto, siguiendo un esquema muy propio de la comedia de enredo en la que el amor y el honor —en este orden— adquieren manifiesta relevan-

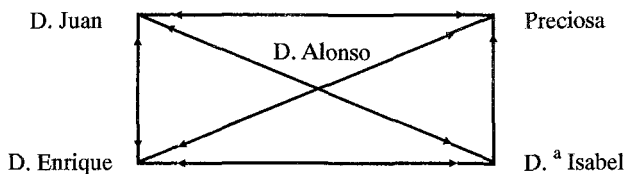
---

16 Es más curioso que significativo que Calderón de la Barca, en la comedia *No hay burlas con el amor* (1635), llame a los dos caballeros amigos don Alonso y don Juan, al caballero viejo don Pedro, a la criada Inés y hasta hay un don Diego. Cfr. la excelente edición de Ignacio Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.

cia, en una rectangular *dispositio*. En los vértices de los lados superiores figuran don Juan y Preciosa; en los inferiores aparecen don Enrique y doña Isabel; y en el centro don Alonso, que como él dice:

«Resuelto  
Está mi amor a vengarse  
De mi ofensa y de mis celos» (p. 74b).

Aunque el *cierre* de la comedia venga a aclararlo todo (Preciosa es hermana de don Alonso y doña Isabel y las dos parejas pueden llegar, salvados todos los obstáculos, a disfrutar los dones del Amor), pese a los enredos y confusionismos a los que no son ajenos los picarescos criados y gitanos. El gráfico del eje arquitectónico al que nos referimos podría ser el siguiente:



Todo ello nos lleva a concluir que, aunque *La gitanilla* de Cervantes y *La gitanilla de Madrid* de Solís tengan ciertas similitudes temáticas, en la organización estructural de los dos textos hay diferencias notables. La viva presencia de los personajes en las puestas en escena de los dos relatos, aquí examinada, viene una vez más a reafirmarlo. Pero recuérdese la imagen del abanico que anteriormente evocamos. *La varilla* tenida en cuenta en este trabajo no puede usarse exclusivamente para el desvelamiento de las organizaciones textuales de ambas obras, sino que constituye un factor más, que sumado a otros (género, estilo, etcétera) puede servir para demostrar con hechos empíricos algo que el impresionismo lector quizá ya intuía.

Estamos, pues, ante ciertos materiales que al ser organizados en forma diversa y entrar en un nuevo sistema textual adquieren una diferente funcionalidad. Tal cual pasa con la sinonimia según el li-

cenciado Baltasar Sebastián Navarro de Arroyta <sup>17</sup>: «Como el cuchillo y las tiseras se hizieron ambos para cortar, pero no cortan de una misma manera, ni en todas las cosas el uso del uno se puede sacar del otro... avíamos de entender que son muy diferentes en la significación; pues a no serlo, fuera una intolerable batología.» Y lejos de mi intención reencarnar la *iteratio sermonis* del pastor ovidiano Batto.

---

17 En la carta dirigida a Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1977, 12.