

LA ILUSTRE FREGONA COMO EJEMPLO DE ESTRUCTURA NOVELESCA CERVANTINA *

ES ya casi un tópico de la crítica cervantina el hablar de su conciencia de escritor que mantiene alerta el sentido crítico del arte, de la vida y de las relaciones entre arte y vida. De esa conciencia vigilante nace el mundo de las *Novelas ejemplares*: por una parte preside su realización y por otra se introduce en la textura de la narración, ya en forma de comentario, ya como un elemento de la acción misma. Cuando las analizamos, resalta la gran variedad de modos narrativos y la complejidad de cada una de ellas bajo su aparente sencillez.

Dado el poco tiempo de que dispongo en esta comunicación, he preferido concentrarme en el análisis de *La ilustre fregona*. La historia es bastante común en sus líneas generales: el amor de un joven noble hacia una mujer de condición inferior se resuelve con felicidad al descubrirse su origen. Cervantes desenvuelve a través de ella el tema predilecto de la joven que conserva su honestidad en el tráfico del mundo. La importancia de *La ilustre fregona* como obra de ficción radica en el modo en que relata una fábula tan sencilla y en cómo entrelaza, para darle variedad, las acciones de los personajes secundarios.

Consideremos la intriga central. Costanza es un personaje pasivo que no manifiesta sus sentimientos ni influye en la acción. Los cánones de la época imponían el ideal de la doncella que apenas osa levantar la vista para mirar a un hombre, que no habla si no la interrogan y que se conforma a la voluntad de sus padres, especialmente en la elección de marido. Pero las convenciones estéticas ofrecían otras posibilidades en el teatro, en la novela (pastoril, bizantina, sentimental) y en el mundo de los gitanos que empezaba a ser estilizado literariamente.

Sin embargo, para Costanza, que vive en una posada de Toledo, no rigen las convenciones estéticas de lo pastoril, ni la libertad real y literaria

NOTA: Las referencias a pasajes de *La ilustre fregona* llevan entre paréntesis el número de la página en la edición de las obras completas de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, *Novelas ejemplares*, II, Madrid, 1923; las citadas del *Quijote* indican el volumen con números romanos y la página con arábigos en la misma edición. Esta ponencia ha sido muy resumida; su versión completa, con las notas correspondientes, aparecerá en la revista *Filología*.

de lo gitano; está dentro de las reglas sociales y aún conviene que se extreme su recato como contraste con el tráfago que la rodea. Cervantes ha construido con ella un personaje en hueco, que el lector sólo conoce a través de los otros personajes por el influjo que ejerce en ellos, como un astro que arrastra hacia su órbita a los que se cruzan en su camino. Además la novelita quiere ser la historia sorprendente de una mujer excepcional, según lo muestran el título, las alusiones a lo asombroso del suceso y el comentario final.

Estos hechos aparecen destacados por un modo de presentación que se ciñe al efecto que el poeta intenta producir en el lector y a la naturaleza del hecho que narra. El autor (omnisciente para los demás caracteres) desaparece en el caso de Costanza y delega en quienes la rodean la revelación de sus condiciones físicas y morales.

La primera mención de la joven está puesta en boca de un mozo de mulas, cuya conversación escuchan Avendaño y Carriazo, viajando hacia las Almadrabas. Cervantes comunica a toda la escena el dinamismo de la vida en marcha. Este encuentro fortuito, que los desvía del curso proyectado y los lleva a un destino totalmente diferente, realza la nota de aventura de la novela, de sorpresa para los personajes y para el lector en el libre juego del vivir, y además destaca la condición excepcional de la heroína.

De aquí en adelante, Cervantes irá afianzando la valoración de la belleza y la virtud de Costanza, y descubrirá poco a poco el misterio de su nacimiento, con el comentario de los huéspedes y las conversaciones de los dos amigos, del posadero y el Corregidor, del padre de Carriazo y la Gallega. Estas referencias indirectas alternan con las escenas de presentación directa en las que el autor pinta su hermosura, su recato extremo y la impresión que causa en Avendaño (o la valoración más imparcial de Carriazo).

La segunda mención ocurre cuando interrumpe el sueño de los amigos la serenata dada en honor de la protagonista. Con una modalidad característica de Cervantes asistimos a los acontecimientos tal como los van descubriendo e interpretando sus personajes (interés que la novedad despierta, encontrados sentimientos de celos y seguridad en el enamorado Avendaño), experiencias que repercuten hábilmente en el lector.

La tercera mención corresponde a la discusión de los jóvenes sobre el misterio encerrado en la vida de Costanza, fregona que no friega. Recogimiento y hermosura enamoran a Tomás con un sentimiento superior nunca

experimentado antes. Cervantes lo expresa en uno de los pasajes de mayor sencillez y emoción que el amor le ha inspirado.

La cuarta mención es una variación de la segunda en la que Barrabás reacciona violentamente contra el estilo del cantor nocturno e insiste en la honestidad de Costanza. El episodio no interesa para el dibujo de la heroína sino por sus relaciones de contraste con el incidente anterior y posterior, o por el problema estético que plantea.

En la quinta mención, el posadero conversa con el Corregidor, aclara en parte el origen de su pupila y completa el modelo de educación de la época.

Por último el padre obtiene, a través de los juicios de una rival despectada, la confirmación de sus virtudes excepcionales. La Gallega deja brotar libremente el indignado comentario de quien se siente oscurecida por la hermosura de Costanza, y con su propia escala de valores realiza sin quererlo la figura ideal. Las palabras de la Gallega definen a la protagonista y también la definen a ella misma, como ocurre a menudo en Cervantes. Pero para un lector actual, más que para uno de entonces (en el que resonarían sobre todo las notas humorísticas), adquieren importancia las afirmaciones de la criada que defiende su derecho a ser considerada como cualquier ser humano y a valer tanto como él.

Ya adelantamos que las observaciones de los personajes acerca de la protagonista alternan con sus apariciones ante Tomás de Avendaño. La primera ocurre la noche de la llegada al mesón. Cervantes despliega el paso del tiempo exterior (279), la espera tenaz de Avendaño, la impaciencia del amigo, con una tensión cada vez mayor en los personajes y por consiguiente en el lector, hasta el momento decisivo en que surge Costanza. Entonces la presenta como una visión casi sobrenatural, en el centro del halo luminoso que forma el candelero que trae en la mano, y la describe desde el punto de vista de Avendaño.

Al día siguiente la vemos por segunda vez ante los dos jóvenes. Ambos captan, en una escena muda, la gracia de su figura y su vestido: Carriazo, por estar poco absorbido por la pasión, puede ejercer su curiosidad; Avendaño, pasada la primera timidez y el embobamiento, recoge ahora con avidez todos los detalles. Este retrato de la protagonista, aunque se basa en el canon de belleza convencional ya establecido, es curiosamente original en su desarrollo. Cervantes no describe todas las partes de la cara y el cuerpo, ni tampoco lo hace en el orden tradicional de arriba hacia abajo. Selecciona únicamente dos rasgos, el cuello y la cabellera. Además empieza por una descripción, primero general y luego minuciosa, del vestido, con

contraste de colores. Es el vestido el que nos lleva, ascendiendo por el detalle del corpiño, la camisa, el cabezón labrado y la gargantilla de estrellas de azabache —por ese mismo choque de negro y blanco— al hermoso cuello “coluna de alabastro”, 287. Termina el retrato con varios renglones dedicados a la descripción morosa del cabello, y con el delicado detalle de las calabacillas de vidrio pendientes de las orejas que cierran el óvalo del rostro. Pulcritud y primor, notas que unen la sencillez y la delicadeza del adorno rústico de labradora con la hermosura natural de los largos cabellos y el cuello de nieve.

En el tercer encuentro Avendaño se anima a hablarle y a entregarle el papel en que le manifiesta su amor después de veinticuatro días de espera, y ella lo rechaza sin otra muestra de disposición favorable que la de no denunciar su atrevimiento a los amos. Las dos últimas apariciones repiten su presentación muda ante el Corregidor y ante el padre en el momento del reconocimiento, la primera con el mismo contraste de luz y sombras que parece atraer al autor (329-330).

Alrededor de la intriga central, Cervantes desarrolla intrigas secundarias que corren paralelas o se entrecruzan. Con un desdoblamiento típico de su arte, coloca junto al héroe de una novela sentimental, joven noble y virtuoso, enamorado de la honestidad y belleza de la heroína, a su amigo Carriazo, enamorado de las Almadrabas, y junto a Costanza pone el infra-mundo de la Argüello y la Gallega.

Este desdoblamiento recuerda sólo en aspectos elementales al *Quijote*. Por ejemplo: Avendaño no come y no duerme (282 y 287) perdido en sus pensamientos amorosos, mientras Carriazo come y duerme a su antojo. Al amor ideal del uno se oponen las metas más terrenas del otro (Costanza: Dulcinea; Almadrabas: Ínsula). Sin embargo, resulta muy diversa su función en la economía de la obra. Don Quijote y Sancho son ambos personajes cómicos, el fracaso acompaña a los dos y aún le toca al primero la mayor parte de los palos. Avendaño es el héroe noble, mientras Carriazo despierta la risa, da y recibe golpes.

Entre las figuras de Carriazo y las criadas, que son las que pueblan el ámbito opuesto al idílico, hay sin embargo diferencias de tratamiento. Carriazo no representa al mundo picaresco en su suciedad, miseria y avaricia, con lo cual se aparta del tipo en los rasgos fundamentales y conserva sólo el de la vida aventurera. Además sus actitudes caballerescas corresponden siempre a su nacimiento, según el pensar común de la época (268). En cambio las criadas corresponden al tipo literario tradicional de fealdad

monstruosa y de costumbres libres que las emparenta con la Maritornes del *Quijote*.

A Carriazo con sus aventuras de aguadores, a las mozas del mesón con sus planes de persecución amorosa, les tocan las peripecias cómicas de la obra; también a algún personaje episódico como el poeta, los posaderos o el ayo.

Toda la novela tiene desde el comienzo un tono de vivacidad, de humor franco y risueño, de ligereza que no se permite nunca el sostener la nota de lo sublime sin el comentario paródico o el efecto de contraste, pero que tampoco acentúa el mundo inferior con amarga censura, sino que lo presenta con alegría burlona o con comicidad caricaturesca, y muchas veces con atenuación de sus rasgos negativos.

Esto se ve claramente en el episodio que inicia la novela, donde falta toda expresión de censura moral. Cervantes atenúa los aspectos ruines con la presentación de un pícaro virtuoso, y además despliega lo abigarrado de las Almadras y el incentivo de la libertad. En el famoso párrafo: “¡O picaros de cocina...” (269) el autor goza con el espectáculo de lances y correrías, y al mismo tiempo goza con su propia capacidad estética para desplegar ese mundo ante los ojos asombrados del lector, traduciéndolo con igual riqueza y brío.

Tampoco queda aislado el ámbito ideal. Junto al amor sublime de Tomás, Cervantes pone el comentario burlón de su amigo (300) con el contraste entre las figuras ilustres de la antigüedad (Porcia, Penélope) y la baja posición de la amada (fregona). Procedimiento característico de nuestro autor y muy complejo. No sólo tiene una función dentro del relato que consiste en dar pie a la réplica de Avendaño sobre la calidad suprema de su amor y del objeto amado, lo cual hace sospechar otro origen (301). Además, como en el *Persiles* y en otras novelas ejemplares, pone en boca de un personaje los posibles reparos de inverosimilitud que cabría hacer a la historia.

Debemos precavernos contra la tentación de ver la novela partida en dos mundos: ideal (Avendaño y Costanza), real (Carriazo, criadas, mozos de mulas, etc.), inverosímil-verosímil, noble-bajo. Basta considerar las peripecias encomendadas a Carriazo para comprender su complejidad. También el ámbito picaresco puede ser idealizado, también encontramos entre los aguadores frases paródicas que doblan los acontecimientos con el reparo que los vuelve a la realidad. Puede ocurrir que Carriazo se burle de sí mismo y se envuelva en el comentario humorístico que dirige a su compañero “¡O pobres atunes míos...” (302) o en el que hace de su propia situa-

ción de perseguido por la Argüello (312) con tono que recuerda los parlamentos de don Quijote. También se ríe de él el autor al describir su amor a las Almadrabas como la pasión por una doncella hermosa (270) y al comparar su liberalidad con la de Tamerlán (325), insinuando la probable crítica a una situación (aguador-Tamerlán) que resultaría tan inverosímil como la de Costanza (fregona-Porcía).

El juego de oposiciones tajantes aparece en las criadas, cuyos amores fregoniles contrastan con la pureza de Avendaño y Costanza. El tratamiento de estas dos perfectas anti-heroínas es caricaturesco, especialmente abultado en los rasgos de la Argüello por ser la enamorada de Carriazo.

Un aspecto característico del arte cervantino reside en los planes que las mozas organizan para el futuro, pues no son las únicas que se forjan castillos en el aire. Mientras la Argüello y la Gallega se regocijan por adelantado de sus amores con Avendaño y Carriazo, éste va hacia el río soñando con las Almadrabas. Las fregonas conversan de sus amores (292-293) y ya ven presentes los acontecimientos venideros, como don Quijote adelanta, antes de vencer a los gigantes, los mensajes que les encargará para Dulcinea. Carriazo tropieza con otro asno aguador y da en la cárcel, en lugar de gozar de la libertad de las Almadrabas; luego las criadas se dan de narices con la puerta cerrada de los jóvenes, en un episodio posterior.

Los contrastes de escenas se entrecruzan en *La ilustre fregona*. En el diálogo de los amigos, el amor excepcional de Tomás recibe el contrapunto de las frases burlescas de Lope, pero el mismo Lope reconoce la perfección de ese amor oponiéndole la monstruosidad y lascivia de la Argüello (302-303). Dentro de una misma escena contrasta la libertad del baile con el recato de Costanza que duerme, y entre episodio y episodio, el romance de la chacona con la subida poesía que exalta a la protagonista y que termina a su vez con el anti-climax de los ladrillazos. Después que el poeta ha cantado a la heroína en estilo elevado, asistimos a los asaltos sensuales de las mozas, que llevan en sí nuevos contrastes internos con los choques burlescos entre lo que se dice y cómo se dice ("morimos de frío", "mitad de los caniculares", "archiduquessas" y "donzellas de Dinamarca", "bruxas" y "grandísimas bellacas").

En esta escena se desbaratan los sueños de las mozas, pero Cervantes tiene el don de mirar con visión comprensiva hasta los personajes más viles (Maritornes, mozas del partido). La "salvación" de estos seres inferiores se realiza en nuestra novela por un debilísimo indicio, el cambio de la posición de un adjetivo. Primero ha dicho que se volvieron "tristes y

malaventuradas a sus lechos” y luego repite con ligera variación “a su triste cama” (312). Adjetivo significativo de emociones humanas aplicado a una cosa, con referencia al momento sentimental de su dueño que se proyecta sobre el objeto en una nota de gran modernidad. El autor no idealiza a las criadas, pero con el cambio de lugar del adjetivo resume su pobre soledad en una suprema manifestación de su capacidad de compasión.

Cervantes estuvo siempre preocupado por resolver dos problemas estéticos fundamentales (discutidos por los tratadistas de su época) y nos ha dejado muchos pasajes que lo testimonian. Uno consistía en armonizar la unidad y la variedad en la fábula: es decir, lograr una narración equilibrada y unitaria, y al mismo tiempo enriquecida con matices diversos que atrajesen al lector. Es el problema que le llevó a incluir las novelas intercaladas en la primera parte del *Quijote* y luego a teorizar sobre el acierto o desacierto de su inclusión y a rechazarlas en la segunda. La importancia que le concedía se refleja especialmente en el cap. 44 de la IIª parte, por el cuidado con que desarrolla los argumentos y la forma original en que los introduce, atribuyéndolos a una queja de Cide Hamete suprimida por el traductor, con su característico juego de planos entre autor y narrador fingido.

La segunda dificultad se le presentaba al querer conciliar su preocupación por la verosimilitud, la capacidad de captación de la realidad, el sentido crítico de los convencionalismos que la deforman, con su concepto del arte como maravilla que debe de admirar y suspender. En la Iª parte, cap. 47, el canónigo trata de la verosimilitud y al mismo tiempo hace el elogio del género caballeresco por ser una forma abierta que permite el despliegue de la fuerza inventiva. Sutil y cervantinamente mezcla en el elogio las burlas y las veras sin que puedan dilucidarse sus límites, pero en un momento parecería que formula su ideal estético en el equilibrio de estas frases:

“...siendo esto hecho con apazibilidad de estilo y con ingeniosa inuencion, que tire lo mas que fuere possible a la verdad, sin duda compondra vna tela de varios y hermosos lazos texida...” (II, 344); “Hanse de casar las fabulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escriuiendose de suerte que, facilitando los impossibles, allanando las grandezas, suspendiendo los animos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a vn mismo passo la admiracion y la alegria juntas...” (II, 342).

Al final de este análisis nos cabe afirmar que en *La ilustre fregona*, Cervantes llegó al raro equilibrio de lo uno y lo vario, lo asombroso y lo verosímil que constituía su ideal estético largamente meditado.

ANA MARÍA BARRENECHEA

Universidad de Buenos Aires.