

Fernando Romo Feito  
Cervantes, romancista, o «Este romance  
es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer...».  
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCII, 2016, 429-445

## **CERVANTES, ROMANCISTA, O «ESTE ROMANCE ES DEL ESTILO DE QUATRO O CINCO QUE SOLOS LO PODRÁN HACER...»**

**E**n 1588, en el proceso por los libelos de Lope de Vega contra Elena Osorio, se recoge la siguiente declaración:

Amaro Benítez afirma que conoce a Lope de Vega, preso, y lo que más sabe es que habrá como diez días, poco más o menos, que estando este testigo en el corral de las comedias en la calle del Príncipe oyendo a los italianos, un don Andrés, que no sabe más nombre de que dicen es hijo de un médico y suele andar con un hijo del corregidor de esta villa, sentados en un banco este testigo y don Luis de Vargas, el dicho don Andrés les leyó a ambos juntos un romance a modo de sátira, que decía mal de la dicha Elena Osorio y Ana Velázquez, y otra doña Juana de Ribera que este testigo no la conoce; luego como el dicho don Luis de Vargas le leyó dixo: este romance es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer; que podrá ser de Liñán y no está aquí, y de Cervantes y no está aquí, pues mío no es, puede ser de Vivar o Lope de Vega [...] (Castro y Rennert: 1969: 394).

Y en el *Viaje del Parnaso*, ya en 1614<sup>1</sup>:

Yo he compuesto romances infinitos  
y el de *Los celos* es aquel que estimo  
entre otros, que los tengo por malditos.  
(*Viaje del Parnaso*, IV, 40-43)

Resulta indiscutible, por consiguiente, no solo que el propio Cervantes se tiene por romancista, sino que sus contemporáneos también lo ven así.

---

<sup>1</sup> Cito de acuerdo con la reciente edición del *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, nº 56 de la *BCRAE*, preparada por José Montero Reguera, Macarena Cuiñas y quien escribe estas páginas.

Se repite que es uno de los conformadores del romancero nuevo<sup>2</sup> y, sin embargo, es ya tópico lamentar que solo un romance de los muchos que debió de componer, el de *Los celos*, haya llegado hasta nosotros. Por otra parte, de su familiaridad con la tradición romanceril dan testimonio obras como el *Quijote* y algunas *Ejemplares*<sup>3</sup>. Pero aunque en el *Quijote* se citen múltiples versos de romance y haya algunos de nueva planta recitados por personajes e incluso situaciones enteras construidas sobre motivos romancísticos, nos dan una idea muy parcial de esta actividad de Cervantes. Sin embargo, disponemos de una fuente que nos permite acercarnos a esa parte de su poesía. En efecto, el teatro cervantino contiene varios romances del mayor interés que van a ser nuestro objetivo.

En 1916, Ricardo Rojas publicó *Poesías de Cervantes*, antología con la que arranca verdaderamente la apreciación actual de la poesía cervantina. Allí, entre las páginas 351 y 427 editó los fragmentos de obras dramáticas que juzgó de valor lírico: «Fue sobre todo en las obras dramáticas donde Cervantes mostró más repetidamente sus facultades de poeta lírico y su habilidad de versificador» (Rojas: 1916: XCVII). Entre ellos hay varios romances y romancillos. Vicente Gaos compiló entre los años 1973 y 1981 los dos volúmenes de su propia edición de la poesía. No llegó a añadir uno tercero que contuviera los fragmentos aludidos, a pesar de haber afirmado que «es en sus *Comedias* donde nos ofrece su más abundante y claro caudal» (Gaos: 1973: 18). Desde entonces se han sucedido las ediciones de las poesías sueltas y del *Viaje del Parnaso*, pero la cuestión sigue donde la dejó Rojas en 1916. No nos ocuparemos aquí de los pasajes líricos del teatro en conjunto, ni nos fijaremos en el contexto por lo general problemático en que aparecen los poemas<sup>4</sup>, solo nos centraremos en los romances en tanto que fuente para representarnos la actividad de Cervantes romancista.

Conservamos tres obras manuscritas –*La Numancia*, *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén*– escritas de 1580 a 1586 y anteriores, por tanto, a la edición de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615)<sup>5</sup>. En dos de las primeras, *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén*, aparece la diferencia religiosa, esto es, el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes. Y de las editadas en 1615, en *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, de datación incierta. En total son cinco, de ambien-

<sup>2</sup> Si la fecha del proceso mencionado es de 1588, habría que incluir a Cervantes entre la llamada generación de 1580 y la de 1620 (De la Campa: 2013: 80). Para cuanto se relaciona con el romancero nuevo, véase el volumen XXXII de *Edad de Oro* (2013). Para los poetas relacionados con Cervantes y para el aspecto histórico en conjunto, Madroñal (1997).

<sup>3</sup> Del romancero en relación con el *Quijote* se han ocupado, entre otros muchos, J. Alonso Asenjo (2000: 25-65), M. Altamirano (1997: 321-336), D. Eisenberg (1991: 57-81), A. González (1993: 609-616), M. Chevalier, (1990: 191-196).

<sup>4</sup> Ya lo hicimos en Romo (2007: 39-69).

<sup>5</sup> No consideramos *La Numancia* porque en ella no aparecen romances.

tación diversa: Jerusalén, Argel, Constantinopla, pero descontamos *El trato de Argel* porque no contiene versos de romance. Desde el punto de vista que nos ocupa, el motivo temático arriba citado se prestaba muy bien a recordar desde el *Abencerraje* (1599) hasta las comedias fronterizas de moros y cristianos o los romances moriscos de Góngora (Gómez Canseco: 2015: 65)<sup>6</sup>, sin excluir, claro está, el conocido componente autobiográfico... A todo lo cual cabe sumar el recuerdo de los no pocos romances fronterizos del romancero viejo.

Se trata, entonces, de seleccionar de entre los pasajes en romance de las comedias citadas los que revistan valor lírico. Son los siguientes (indico, a título orientativo, los recogidos por Rojas):

<i>La conquista de Jerusalén</i>	IV, 2055-2176	
<i>El gallardo español</i>	I, 147-226	Rojas
	II, 1149-1204	Rojas
	II, 2183-2245	
	II, 2254-2309	
<i>Los baños de Argel</i>	II, 1382-1407	Rojas
	III, 2284-2339	Rojas
	III, 2340-2383	
<i>La gran sultana</i>	I, 70-205	
	II, 874-1001	Rojas
	III, 2251-2354	Rojas
	III, 2365-2384	Rojas
	III, 2665-2712	
	III, 2725-2752	

Si examinamos los fragmentos citados, lo primero que se aprecia es que, con tres excepciones, se ajustan perfectamente al precepto lopesco de que «las relaciones piden los romances» (v. 309). Lo que no pretende sugerir dependencia alguna. Si *La Jerusalén* está datada en 1586 (Antonucci, 2015: 183) y *La gran sultana* entre 1608 y 1611 (Gómez Canseco, 2015: 112), el uso del romance para «relaciones», es decir, para narrar lo que no se ve en escena, se extiende a lo largo de un amplio período de tiempo y atestigua una práctica general de la que el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) se hace eco y no al revés. Era natural, pues ya el romancero viejo era esencialmente narrativo y a la narratividad responde la métrica del romance. Una métrica que puede prolongarse a voluntad, ajustada al grupo fónico característico del español, el octosilábico, y de rimas fáciles y ajustadas a la fonética.

<sup>6</sup> Gómez Canseco recuerda «Entre los sueltos caballos» y «Servía en Orán al rey», compuestos en 1585 y 1587.

Dijimos arriba que hay tres excepciones. La primera es el desafío de Alimuzel, en *El gallardo español*<sup>7</sup> (I, 147-226). La obra combina una trama amorosa ficticia cuyos personajes son Alimuzel, Arlaxa, don Fernando, y Margarita; el motivo de la honra de don Fernando, sospechoso de haber renegado; y el trasfondo histórico de la resistencia de Orán al asedio del rey de Argel (1563). El regreso de Cervantes, ya liberado, a Orán, como agente de Felipe II en 1581 debió contribuir al pormenor historiográfico. Como sea, es una trama caballeresca que recuerda por igual el romancero y la novela morisca. Desde luego, a diferencia del *Trato de Argel*<sup>8</sup>, el mundo no se polariza aquí en la crueldad mora frente a la constancia y amor a la libertad hispanos, sino que el caballeroso Alimuzel es digno amigo de don Fernando.

En la primera jornada ya se introducen los diversos aspectos del argumento. Primero Arlaxa encarga a Alimuzel que le lleve preso a don Fernando, el más fuerte de los cristianos; inmediatamente después, asistimos a la deliberación del mando cristiano acerca de cómo defender mejor la plaza. Y es entonces, con el general don Alonso Fernández de Córdoba y el propio don Fernando en la muralla, cuando aparece Alimuzel y pronuncia su desafío. Es un excelente ejemplo de romance morisco<sup>9</sup>, ajustado decorosamente a quien lo recita, que aparece «a caballo, con lanza y adarga» (acotación), para desafiar a don Fernando, del que acabará siendo amigo. En realidad, el romance de Alimuzel es un monumento al valor de su adversario, además de hablar en términos cristianos. Así la metáfora «firmáis con nuestra sangre» (I, 149); calificarse a sí mismo de hidalgo (I, 154) o de secta a su propia religión (v. 157). Tras el airoso comienzo, Alimuzel aparece como enamorado y su dios, caracterizado mediante antítesis (I, 160-162), como vasallo de Arlaxa. A su autopresentación, enamorado y valiente, sucede el desafío que ocupa el resto del romance (I, 183-226). En el reto se hacen una serie de acusaciones a don Fernando (I, 203-214) que naturalmente están destinadas a realzar su valor *a contrario*. Y todo ello con el contraste entre dinamismo y lenguaje desbordante señalado por García Valdecasas (1987: 23).

Nuestra segunda excepción es de otro orden y pertenece a *Los baños de Argel*, datada «entre otoño de 1601 y primavera de 1602» por Baras (2015: 85). No muy lejana, entonces, de *El gallardo español*. En su segunda jornada se encuentra el fragmento en cuestión, los versos II, 1382-1407, definido

<sup>7</sup> Aunque Canavaggio la dató entre 1607 y 1608, Gómez Canseco (2015: 62) hace notar «algo que sabe a arcaico» en la construcción de la obra; además es significativo que abra las *Ocho comedias*.

<sup>8</sup> Es notable que en *El trato de Argel*, tal vez la más antigua obra de teatro cervantina, no había muestra alguna de romance –el martirio del sacerdote valenciano (I, 489-686), que por su carácter narrativo se prestaba, iba en redondillas. Mientras que en las posteriores obras de ambientación oriental menudean los ejemplos.

<sup>9</sup> Llamó la atención ya de Aurelio González (1993).

como intermedio lírico y canciones refinadas esta y la siguiente (Canavaggio: 1977: 296). La escena nos sitúa en el mundo de los cautivos, en el momento en que estos deciden «holgarse» porque el cadí quiere que los viernes tomen «honesta recreación» (II, 1345-1346). Ambrosio, que no es otro que la señora Catalina vestida de hombre, invita a todos a cantar un romance compuesto por Julio, cautivo, de «tono triste/ con que alegrarnos solemos» (II, 1380-1381).

Es un ejemplo típico del romancero nuevo con cuartetas diferenciadas en la príncipe<sup>10</sup> y estribillo endecasílabo cada doce versos. Endecasílabos que resulta amétricos en relación con la secuencia octosilábica, pero si se lee respetando la marcada cesura posterior al grupo fónico «Cuán cara eres de haber», dado que remata este en final oxítona, la medida es octosilábica<sup>11</sup>. Seguramente esta segunda interpretación es la que pedía la música (recuérdese que el romance se cantaba). La primera sección contrasta el deseo de la patria por parte de los cautivos, que cantan llorando, con el vaivén del mar personificado («lengua», II, 1383), que les sirve de acompañamiento. Vaivén que subraya con eficacia la bimetración de los versos, que retorna periódicamente: «que con su lengua y sus aguas / ya manso, ya airado» (II, 1383-1384); «y al son del ir y volver» (II, 1390); «esto lloran y esto cantan» (II, 1393). La segunda sección presenta al cielo como contrario a los cautivos y recurre a los apóstrofes exclamativos para elevar el tono, invocando a cielo y tierra para que arrasasen al perro Argel. Pero este final violento contrasta con el hermoso estribillo, expresión pura, en su sencillez, de la añoranza de España, que es la palabra que aparece en posición marcada: final de verso y rima con la general del romance.

La tercera excepción y segunda muestra de romance lírico se lee en *La gran sultana*: los versos III, 2365-2384. Es otro intermedio cuya primera sección arranca del apóstrofe y pondera hiperbólicamente el rendimiento amoroso mediante combinación de anáfora y quiasmo: «que no miro [...] / por mirar [...] / por vos [...] / que precio» (III, 2365-2371). Cada ponderación une a la hipérbole la paradoja: el Sultán esclavo, que va contra el Profeta, que no ve sino con los ojos de ella y, finalmente y como airoso remate, que por ella vive y muere. No se diría que sea este el lenguaje del petrarquismo, sino que coincide plenamente con la caracterización que García Valdecasas (1987) hizo del romancero morisco. A continuación, tras la acotación «muda el baile», un bello villancico que interrumpen las apasionadas quintillas (III, 2409-

<sup>10</sup> Rasgo que muchas ediciones modernas aplanan sin que se sepa por qué. De hecho, muchos romances se cantaban y la distinción en cuartetas iba muy bien con ese carácter.

<sup>11</sup> Miguel Querol (1948), además de subrayar el peso del romancero en Cervantes y su relación con la música, descubrió en el manuscrito 13.230 de la biblioteca del duque de Medinaceli (65v-66) un soneto con ese mismo endecasílabo como último verso, por lo que supuso que quizá el romance se cantaba como melodía y el estribillo respondía a varias voces.

2418) con que el Sultán apostrofa a doña Catalina y concede la libertad a los cautivos. Es preciso imaginar el efectismo de la interrupción, que corta los versos cantados con acompañamiento musical y bailados por Madrigal y la Sultana. Todo fluye en estos felices momentos.

Los restantes ejemplos de que disponemos son narrativos. Se distribuyen del siguiente modo:

- Historias en 1<sup>a</sup>: *El gallardo español*, Margarita III, 2063-2134, 2183-2245, 2254-2309  
*La gran sultana*, Zaida III, 2265-2708
- Historias en 3<sup>a</sup>: *La conquista de Jerusalén*, Clorinda III, 2053-2176  
*La gran sultana*, Madrigal, III, 2251-2342  
*La gran sultana*, Roberto, I, 70-205  
*El gallardo español*, don Fernando II, 1149-1204 (un hecho)  
*Los baños de Argel*, espejismo II, 2284-2383 (un hecho)
- Burlescos: *La gran sultana*, Madrigal II, 874-949  
*La gran sultana*, Lamberto III, 2725-2752

Hay personajes que cuentan su vida entera o lo más relevante de ella valiéndose de la primera persona narrativa y del verso de romance. Son casos de narrativa personal, pero en verso. Así sucede con Margarita en *El gallardo español* y Zaida en *La gran sultana*. Margarita, escuchándola don Fernando, cuenta a Arlaja y Alimuzel la historia de sus amores. La narración comienza en la segunda jornada (II, 2063-2134) y se continúa en la siguiente con interrupciones diversas de otros personajes, también en romance salvo la octava real de Arlaja y Margarita (III, 2175-2182). En cuanto a Zaida, confiesa a la sultana su amor por Lamberto (II, 2265-2708), lo que motivará la intercesión de aquella. Son relatos, pues, plenamente integrados en la acción dramática y no deben contarse como líricos. La posibilidad de independencia del romance<sup>12</sup>, naturalmente relativa, es el único criterio de que disponemos para diferenciar la voz lírica y a él nos atenderemos, aun a sabiendas de lo opinable que resulta. Pues bien, integrados por igual en la acción están varios de los que narran hechos en tercera persona. En realidad, vienen a ser también vidas, si bien condensadas en un rasgo relevante: el de Argente en *La conquista de Jerusalén* (III, 2053-2176), que cuenta a Clorinda, calcando las *Etiópicas* de Heliodoro, la historia de su nacimiento y le descubre su condición de cristiana; el de Roberto (*La gran sultana*, I, 70-205), que cuenta a Salec el

<sup>12</sup> Lo que viene reforzado por que tal vez Cervantes compusiera algunos poemas sueltos previamente y los incluyera luego en sus obras dramáticas, como sabemos que ocurre en varios casos en el *Quijote*. Así lo sugirió Rojas (1948: 107) a propósito de *El trato de Argel*.

móvil de su venida a Constantinopla: encontrar a Lamberto, desaparecido cuando se fugaba con Clara (luego Zaida).

Diferente es el caso de los otros tres romances. El primero, recogido por Rojas (1916: 397) lo canta Madrigal (*La gran sultana*, III, 2251-2342), y que se cante ya constituye un realce. Parte del apresamiento de la nave en que viaja la sultana, con referencia temporal: la navegación invernal por razones de seguridad; aporta nombres propios reconocibles: Morato Arráez, Alí Izquierdo; insiste mediante pasajes en estilo directo en su discreción, belleza y persistencia en la fe; y concluye en final abierto con su triunfo: «Hoy reina, hoy vive y hoy vemos / que del león otomano / pisa el indomable cuello» (III, 2336-2338). Es, en suma, una espléndida muestra, con rasgos varios bien cervantinos, como la asociación entre hidalguía y pobreza (III, 2257-2258) o el trasfondo musulmán y marítimo, que hacen pensar en la historia del cautivo o en *El amante liberal*. Los otros dos ejemplos narrativos, también recogidos por Rojas, están en el *El gallardo español* (II, 1149-1204; Rojas, 1916: 374) y en *Los baños de Argel* (II, 2284-2383; Rojas, 1916: 381). Los dos, por fragmentarismo, por su concentración en una escena, bien pueden recordar el romancero viejo. En el primero, el cautivo Oropesa narra cómo don Fernando, tirando de una amarra, atrajo hasta tierra una galeota, saltó a ella y la rindió él solo. De nuevo se prodigan las referencias con sabor a lo vivido, las exhortaciones al auditorio («¡Ved qué batalla / tan nueva y tan peligrosa», II, 1159-1160), las hipérboles del valor en antítesis con la humildad del personaje, hasta el epifonema final, compartido, de modo significativo, por cristiano, Oropesa, y musulmana, Arlaja. En el segundo ejemplo narrativo, de *Los baños de Argel*, un guardián relata el espejismo, al parecer histórico, por el que se imaginó en Argel que una escuadra cristiana se acercaba al mando de don Juan de Austria. En este caso, el eficaz recurso al presente histórico hace pensar en la *enárgeia*, la capacidad de hacer plásticamente perceptible lo que se narra. El final, estupendo, contrasta concisamente «Veinte y más son los heridos / y más de treinta, los muertos» (III, 2332-2333) con «Ya el sol deshizo la armada; volved a hacer vuestros juegos» (III, 2334-2335). Una segunda sección, no recogida por Rojas, pone en boca de un cristiano el martirio de Francisco, para terminar de forma lapidaria en «que siempre en tragedia acaban / las comedias de cautivos» (III, 2382-2383).

Otros dos ejemplos muy bien podemos calificarlos de burlescos, ambos de *La gran sultana*. En el segundo (III, 2725-2752), de menor interés, Lamberto, disfrazado de mujer en el serrallo del Gran Turco y recién descubierto, pretende que Mahoma acaba de volverle varón de mujer que era, lo que rubrica la necesidad del Cadí y el Turco, que se lo creen. El primero (II, 874-949) es mucho más interesante y feliz, y con razón se fijó en él Rojas (1916: 397). Madrigal viene a ser el gracioso de la obra, que pretende conocer el lenguaje de las aves; es inspirada la enumeración anafórica de estas (II, 885-893) y cómico el diálogo ficticio por el que «un ruiñeñor pequeñuelo [...] con divina armonía» (II, 911-912) dicta a Madrigal lo que ha de decir al juez que lo apresó; pero mucho más cómica aún la promesa de enseñar a hablar en turco a un elefante, forma de retrasar

la condena que le amenaza. Todo es una broma<sup>13</sup>, pero una de esas bromas cervantinas que suspenden y alegran a la par, como él mismo hubiera dicho.

Nos hemos ocupado hasta ahora de romances contenidos en las comedias que Canavaggio (1977: 22) llamó del ciclo «turco-bárbaro». Dejamos a un lado *La casa de los celos*, porque el romance (III, 2192-2271) cuyos personajes pertenecen a lo que sería el ciclo carolingio carece de valor lírico. Tampoco consideramos, por idéntica razón, *El laberinto de amor*, donde Porcia relata sus apariciones (III, 2325-2408).

Pero lo visto no agota el repertorio. *El rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas* y *La entretenida* comparten el peculiar acercamiento cervantino al mundo de la picaresca y también del folklore. El protagonista de la primera es un personaje picaresco antes de su conversión y habla en germanía, como corresponde; *La entretenida* es, como se sabe, comedia de ambiente urbano, pero linda con la picardía el mundo de los criados; Pedro de Urdemalas comparte algún rasgo con los pícaros, aunque él sea la pura autodeterminación vital. Y si se suman a nuestro repaso los entremeses, es imposible no sumarles el romance de Escarramán, que cierra *El rufián viudo*. Así que son en total cuatro los romances que tienen algo que ver con este tipo. Pero si se examinan más en pormenor las comedias mencionadas, la nómina aumenta y se diversifica: además de la mascarada de *El rufián dichoso*, están los bellos romances líricos del *Pedro de Urdemalas*<sup>14</sup> así como el acompañado de música de *La entretenida*. Anotamos también aquí los recogidos por Rojas:

Historia en 3ª:	<i>El rufián dichoso</i> , Lagartija, I, 196-227	Rojas
	<i>La entretenida</i> , Cristina, I, 996-1063	Rojas
Historia en 1ª:	<i>Pedro de Urdemalas</i> , Pedro, I, 600-767	Rojas
Máscaras	<i>El rufián dichoso</i> , II, 1760-1815	Rojas
Músicos	<i>La entretenida</i> , III, 2295-2375	
	<i>Pedro de Urdemalas</i> , I, 958-1001	Rojas
	<i>Pedro de Urdemalas</i> , I, 1032-1055	Rojas
	<i>Pedro de Urdemalas</i> , III, 2983-2999	Rojas

*El rufián dichoso* la sitúa Canavaggio (1977: 22) a comienzos del Seiscientos con buenas razones: probable eco de la prisión de Cervantes en Sevilla entre 1599-1602; moda de las *comedias de santos* por esos años; debate de principios de la segunda jornada entre Curiosidad y Comedia «sobre la evolución de la dramaturgia contemporánea». Núñez Rivera (2015: 97-98) no lo discute. Es una típica comedia «de conversión». El Lugo aún pícaro y rodea-

<sup>13</sup> Incluso sin la precisa anotación de la edición que manejamos, el pasaje es eficaz.

<sup>14</sup> No consideramos los versos III, 2395-2554, que contienen el relato de Marcelo, el anciano caballero que descubre que la gitana es hija en realidad de la duquesa Félix Alba, motivo este ya utilizado por Cervantes en otros contextos y que aquí forma parte de la acción dramática.



do de malas compañías recibe a Lagartija, muchacho que le transmite una invitación a merendar, y se da cuenta de que lleva un papel en el pecho, con un «romance jácaro» (v. 176), con «vocablos modernos / [...] / unos bravos, y otros tiernos» (I, 183), que pondera y, a petición de Lugo, recita. Es un ejemplo típico de romance con léxico de germanía. Como otros muchos de esta tradición se concentra en el punto culminante de una escena. El arranque apela, por la fecha y la referencia a que «ciegos le canten» (I, 202), a la tradición oral con la que quiere enlazar. A ella misma responde la antítesis entre los lugares más o menos exóticos, negados, y la delectación en la geografía del hampa sevillana. El brusco salto del perfecto narrativo al presente –«se lleva la vista» (I, 217), «su buen donaire miran» (I, 219)– recuerda el romancero viejo y subraya eficazmente el instante. Efecto que acentúa la exclamación «¡Válasme Santa María!» (I, 221). La insistencia «dejóle muerto y mohíno, / bañado en su sangre misma» (I, 224-225), en su sencillez, refuerza lo plástico de la imagen y remata el final que hace inseparables muerte y fin de romance, no sin ironía que recuerda al Ginés de Pasamonte que no podía rematar el libro de su vida... porque aún vivía<sup>15</sup>. El romance no acaba de convencer a Lugo y Lagartija ha de insistir: «Su llaneza / y su buen decir alabo; y más que muestra agudeza / en llegar tan presto al cabo» (I, 231-232) y declarar su autor: Tristán, el sacristán, «que excede en la poesía / a Garcilaso y Boscán». Hay en este choque entre poema y contexto irónico un contraste que es posible perseguir en todo el Cervantes posterior a la *Galatea*. Con la diferencia de que otras veces es la poesía culta la puesta en cuestión, mientras que aquí es el propio romance que entronca con la tradición popular.

*La entretenida* es tal vez la comedia más tardía. Canavaggio defendió una fecha cercana a 1613 y su último editor no lo desmiente (García Aguilar, 2015: 135). La trama, complicada e influida por la comedia nueva, aunque con rasgos diferenciados muy cervantinos: aquí no hay boda final y sí no pocos equívocos. Nada más comenzar la segunda jornada, Cristina, la criada, que incita a la vez a tres sirvientes para acabar de complicar el embrollo, requerida por Marcela, se queja de su condición de un modo que recuerda a Areúsa en el acto IX de *La Celestina*<sup>16</sup>. Es un romancillo hexasilábico (II, 996-1063), no carente de gracia, que parece preludiar el «Pobres chicas las que tienen que servir» de *La Gran Vía*, tan representativa del género chico. Comienza compadeciéndose de las mozas, expuestas a la lascivia de sus dueños. Y del peligro de dar celos a las dueñas se sigue la enumeración de los malos tratos de estas. Recurre luego al discurso directo para dar voz al ama prototípica, con retruécano injurioso. El final recupera la exclamación del principio. El tono coloquial es convincente y la versifi-

<sup>15</sup> Final abierto que esta vez contradice las conclusiones rotundas notadas por García Valdecasas (1987: 24).

<sup>16</sup> Fue advertido en la edición de Sevilla y Rey Hazas (1995 III: 705 *ad locum*).

cación fluida de principio a fin en esta nueva prueba de la facilidad cervantina para lo popular.

El siguiente ejemplo y, sin duda, el más notable, es el «Yo soy hijo de la piedra» de *Pedro de Urdemalas* (I, 600-767), que se puede datar en torno a 1610-1613 con posible «revisión en vísperas de 1615» (Sáez: 2015: 147)<sup>17</sup>. De nuevo estamos ante una trama compleja, de engaños y tretas, con el protagonista al centro, un verdadero «pícaro virtuoso» en afortunada definición de A. J. Sáez (2015: 149). Sus semejanzas y diferencias con la picaresca aparecen nítidas en el romance «agudo» que nos ocupa. La primera originalidad es rítmica, la rima en /i/ tónica, que va muy bien con los perfectos simples narrativos. Pues estamos ante una biografía en primera persona, como la de Lázaro o Guzmán –solo que en verso, lo que obliga a la concentración– que llega hasta el presente mismo del personaje. El arranque es tópicamente picaresco: «hijo de la piedra»; enseguida la educación «con dieta y azotes»<sup>18</sup>, pero también con lectura (bien representativo de quien era aficionado a leer hasta los papeles de las calles). Luego la navegación a las Indias: Cervantes tiene el don de la evocación y unas pocas pinceladas le bastan para dar la impresión de esa vida (I, 616-631). Al regreso a «las riberas / del rico Guadalquivir», un trabajo muy de pícaros: «mozo de la esportilla»; el mundo del hampa, con graciosas rectificaciones lingüísticas (II, 659-660)<sup>19</sup>; las galeras, la milicia, el servicio al ciego, los hurtos y el servicio al fullero. Todo ello para rematar en el trueque de nombres, de Urde a Urdemalas, y la profecía de que será todos los oficios. De momento, gitano, no por nación sino por vocación, pero en lo dicho ya está contenido el final del personaje: la farándula que es la única que permite serlo todo. Es imposible repasar el romance sin asombrarse de la soltura y eficacia con la que se sintetiza una tópica entera en unos cuantos versos. Una vida de pícaro, en la que resuenan desde el propósito del autor de pasar a Indias hasta el final del *Buscón* o momentos cervantinos del *Coloquio de dos perros* o de *Rinconete y Cortadillo*. Pero una vida en la que Cervantes refuta el determinismo de las biografías picarescas con la absoluta apertura del futuro de Pedro, que puede ser cuanto quiera ser, valiéndose, claro está, de lo que los románticos hubieran llamado reflexividad y nosotros metateatralidad o, más sencillamente, conciencia de autor. Y todo ello con rico despliegue de léxico de germanía y especial detención en lo que tiene que ver con los naipes.

Si reparamos en la relación que copiábamos arriba, veremos que en estas comedias frente a los tres romances comentados hay hasta cinco acom-

<sup>17</sup> Onieva (2003: 207), que estudia este romance, hace ver que el lado picaresco y el de cómico no son incompatibles: hasta doce oficios de pícaro enumera y el doce simboliza la universalidad, el ciclo entero de una vida, lo que va bien con lo proteico del futuro oficio de cómico.

<sup>18</sup> Recuérdese a don Quijote ante Sancho en *DQ* II, 35: 1010.

<sup>19</sup> *Rinconete y Cortadillo* se sienten superiores en todo momento a Moniponio, disforme bárbaro, y sus adláteres.

pañados de música<sup>20</sup> (si se incluye la mascarada de *El rufián dichoso*). En *El rufián dichoso* hay que notar en primer lugar la insistencia de la acotación en la historicidad de la visión, que, por otra parte, sirve para un intermedio de canto y danza. Se trata de un romance con estribillo, al modo del romancero nuevo. Las partes de los músicos están en antítesis con las del padre Cruz, pero conservando siempre la misma rima. Téngase en cuenta además el otro contraste: los demonios–ninfas cantan y danzan, el padre Cruz recita. El elogio de Venus de la primera sección la asocia primero con la comida y luego con la imagen de la hiel, con insistencia en el epíteto «amargo» (II, 1777). Pero en la frase siguiente aparece Venus como estéril, por más que produzca gusto. La sección del padre Cruz apela a la tópica imagen del camino de la virtud y subraya la antítesis entre «torpeza y honestidad» (II, 1792), personificadas para que no quepan por aquella senda. La segunda sección cantada propone a Sevilla como lugar donde triunfan libertad y Venus, que aparecen asociadas y casi sinónimas. Es enfática la adjetivación: «dulces» (II, 1800, 1802), «sucinta y amorosa» (II, 1805), o el políptoton «a todos se ofrece toda» (II, 1807); se subraya así el conciso rechazo por parte del padre Cruz: ¡*Vade retro!* (II, 1812). Lo que nos importa en el pasaje es que, a pesar de la aparente sencillez del romance, el juego de contrastes: música frente a recitación, el efecto de la música, el propio gesto: danza frente al padre Cruz genuflexo; todo ello, si se molesta uno en representárselo, contribuye a un momento de eficacia entre dramática y lírica.

También en *La entretenida* hay música, es más, un auténtico entremés con su baile «al modo y uso moderno [...] es lacayuno y pajil / el entremés» (III, 2070-2075). Ya notó Salazar (1948: 21) que Cervantes, que no se acerca a la música profesional, sí tiene amplio conocimiento práctico del mundo de lo popular. En el cual, la figura del barbero es imprescindible y ya no es cuestión de una guitarra oculta del público<sup>21</sup> sino de un par y muchas veces con cantores. Y en efecto, entran músicos y barbero en una escena llena de vida. Los primeros alaban al barbero que danza y el asíndeton final (III, 2303-2306) marca la rapidez de la música. Ocaña y Muñoz, enamorados de las fregonas, se oponen y, a partir de ese momento, se intercalan las seguidillas hexasilábicas basadas en un cantarcillo popular, repetidas hasta tres veces, con el contrapunto de los pasajes en romance que expresan los celos de Ocaña y Torrente hasta acabar graciosamente en golpes y en la llegada del alguacil y el corchete. Es verdad que el romance no es aquí el principal elemento lírico, pero al menos la primera parte de los músicos (III, 2295-2306) no carece de gracia.

<sup>20</sup> Para la música en general en Cervantes, no específicamente en el *Quijote*, pueden verse Querol (1948), Salazar (1948), Pastor Comín (1999) y Labrador López de Azcona (2008).

<sup>21</sup> Como el propio Cervantes había dicho en el «Prólogo al lector» de sus *Ocho comedias* (2015: 11).

Los otros tres romances cantados aparecen en *Pedro de Urdemalas*, con la peculiaridad de atenerse todos a una misma métrica, el romancillo hexasilábico<sup>22</sup>. Al final de la jornada I se anuncia la fiesta de los ramos y la aco-tación precisa: «Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana<sup>23</sup>. Salen todos los que pudieren con ramos, principalmente Clemente y los músicos entran cantando esto» (BCRAE: 2015: 831). Es un estribillo formado por una cuarteta hexasilábica que se repite hasta tres veces, para separar el romancillo en dos secciones. El estribillo podría figurar perfectamente en el *corpus* de la lírica popular. La primera sección, tras recordar a san Juan, «el gran precursor» (I, 963) invoca a la noche y la personifica para que avise a «la niña» de la llegada de su amor. El término 'precursor' es el que enlaza lo religioso con la magia de la noche, anuncio del día y del amor. La noche debe anunciar a Benita que Pascual la ama y a Clemencia lo mismo, sin olvidar «a la que desmaya / en su pretensión». Es puro lirismo digno de la tradición popular. Inmediatamente, Clemente, Benita y Pascual, que celebran lo cantado, invitan a los músicos a saludar a la mañana que llega, lo que hacen en un nuevo romancillo. El amor todopoderoso convierte fresnos y robles campesinos en plantas aromáticas, reverdece la «yerba marchita» (I, 1048) y, en concisa antítesis, «enamora a siervos, / rinde a señores» (I, 1051-1053). Una verdadera celebración de la fuerza de la vida. Y por tercera vez aparece el romancillo con cuarteta como estribillo en III, 2983-2998, ahora para poetizar graciosamente el resbalón de Belica mientras bailaba, el gesto del rey y los celos de la reina. La misma alada ligereza de las muestras anteriores, seguida aquí por las dudas de los músicos y el aplauso real.

Recordemos ahora los entremeses cervantinos. Recoules (1975: 23) se fijó en que, mientras que comedias y tragedias adaptan el romance «con dignidad», los entremeses en vena cómica, antiheroica y en busca de novedad. Y, a excepción del *Retablo de las maravillas*, unidos a la música, que aparece casi en los finales, relativamente abiertos (Lobato, 2007: 295). Hay romance en los siguientes casos:

*El rufián viudo*, 327-330 / 344-400

*La elección de los alcaldes de Daganzo*, 258-269 / 273-282 (Rojas) / 287-300 (Rojas)

*La guarda cuidadosa*, 12 + 12 (estribillo)

*El vizcaíno fingido*, 12 + 12 (estribillo)

*La cueva de Salamanca*, 36 (estribillo)

<sup>22</sup> Preferimos el análisis métrico de la edición de la BCRAE al de Onieva (2003: 212) que califica los tres ejemplos de villancicos.

<sup>23</sup> Cuantos se han acercado a la música en Cervantes ponderan la variedad de instrumentos mencionados.

El primero de todos enlaza perfectamente con el mundo de germanía al que nos hemos referido arriba. En *El rufián viudo*<sup>24</sup> no hay propiamente final: aparece Escarramán, es reconocido al instante y cuenta brevemente lo sucedido en su ausencia (280-295); todos certifican su fama, aparecen los músicos y él danza para honrar las bodas de Trampagos. Solo podemos repetir lo que ya dijimos en otra ocasión (Romo: 2007: 51-52). Cuatro versos iniciales de un romance cantado (327-330) sirven de arranque a una continuación a la cual se incorporan los nombres de los bailarines y de los bailes que se suceden: la gallarda<sup>25</sup>, de modo que al tiempo que se dice, se baila, y más abajo:

El canario, o las gambetas,  
o al villano se lo dan,  
zarabanda, o zambapalo,  
el pésame dello y más;  
el rey don Alonso el Bueno,  
gloria de la antigüedad (383-387).

Es un verdadero recreo en nombrar bailes populares, que sucede a los versos que acompañan el baile («¡Oh, qué desmayar de manos! / ¡Oh, qué huir y qué juntar!», 376-377), sin excluir auténticos rasgos líricos: «La Repulida, olorosa / más que la flor de azahar» (354-355), que recuerdan las azaleas del Patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*. Se trata de un romance que mantiene la rima en asonante pero además aguda, lo que supongo no será ajeno al ritmo del baile; un romance garboso que demuestra con creces que, como dijo Cernuda (1975: 980), Cervantes poseía el don del canto. Tan arrollador es el ritmo que no se limita a lo cantado, sino que cuantas réplicas de diálogo entre Escarramán, el músico, y Trampagos se producen hasta el final van también en romance (recuérdese que el resto del entremés estaba escrito en endecasílabo blanco). Todos acabarán gritando «¡Viva, viva!». Así homenajeaba Cervantes a Quevedo, haciendo entrar a su criatura, Escarramán, en su propio entremés.

Los demás romances son de menor relieve. En la *elección de los alcaldes de Daganzo* el final, como es habitual en Cervantes, consiste en música en vez de palos. Los gitanos-músicos entran, cantan y bailan en tres tiempos (258-269, 273-282, 287-298). Es significativo que Rojas recogiese el segundo y el tercero en su antología. El primero, introductorio y puramente burlesco, octosilábico, está ligado a la acción; el segundo recurre en anáfora al símil entre los pasos del baile y la mudanza de vientos y ramos y el mudar de las estacio-

<sup>24</sup> Véase ahora para este entremés y los siguientes la completísima edición de Baras para la *BCRAE* (2012).

<sup>25</sup> Nota Baras (2012: 31 *ad locum*) que la gallarda era danza «no ya aristocrática sino propia de la realeza».

nes del año. Sencillo y eficaz, introduce un estribillo endecasilábico al modo del romancero nuevo. El tercer tiempo es de nuevo un romancillo que mantiene el estribillo y desea vida feliz y en edad perfecta a los regidores, no sin su punta de ironía al llamarlos «alcornoques» (294. Baras: 2012: 46 *ad locum*).

También *La guarda cuidadosa* termina en estribillo, este octosilábico, que glosan el soldado y el sacristán en inversión cómica de los cantos amebeos de muchas églogas. El soldado contrapone valor y precio y termina con una pulla contra el sacristán; este ataca al otro por viejo, pobre y fantasioso («Gai-feros», 19). Son versos funcionales, sin más pretensiones. Lo mismo vale para estribillo y romance final de *El vizcaíno fingido*. Aquí también nos reafirmamos en lo que ya dijimos: es la presunción de la mujer lo que se critica, no sus lecturas<sup>26</sup>, que se salvan del escrutinio de *DQ I*, 6 y entre las cuales se cuenta al mismísimo don Quijote.

Y en el mismo caso aún está el romance que cantan también de modo alternante barbero y sacristán al final de *La cueva de Salamanca* con una rima cómica en '-anca', nada escaso en ripios.

Recapitulemos. Cuantos fragmentos hemos visto son bastante posteriores al momento inicial del romancero nuevo; cuanto podamos decir respecto del romancista Cervantes no pasará de ser una conjetura retrospectiva. Pero Cervantes se nos aparece plenamente integrado en ese movimiento que, a partir de 1580, insiste en la continuidad de lo popular y la oralidad, por más que fuera pasando progresivamente al mundo de la letra impresa. Pedro Ruiz Pérez (2013) lo ha caracterizado de forma sintética. Frente al aparente confesionalismo de la poesía petrarquista, al yo lírico (el héroe que siente), al neoplatonismo; en una palabra, frente a la estética del patetismo, la objetivación narrativa y el fragmentarismo del romancero nuevo. Con incorporación, eso sí, de los argumentos de la narrativa idealista: pastores, moros y peregrinos. Es significativo que, como poeta lírico, Cervantes haya hecho lo que Montero Reguera denomina poesía de circunstancias. Que siempre se mantuviera alejado del héroe patético debió facilitar su aproximación a las nuevas formas de romance. Y el teatro permitía precisamente ser todos los personajes sin confesarse en ninguno.

Una parte de los ejemplos examinados responde plenamente a la moda y la retórica del romance morisco, que Cervantes maneja con soltura. La otra parte pertenece más bien a ese otro mundo que a partir del *Lazarillo* protagoniza la literatura del Seiscientos: la picaresca. Unos y otros expresan plenamente el triunfo de la narratividad: en algunos casos notables se trata de auténticas biografías o autobiografías comprimidas en verso. Para un teatro que se debate entre la poética clasicista con sus tres unidades y la atracción

---

<sup>26</sup> Véase ahora la erudita nota *ad locum* en Baras (2012: 85-86; 450-452), de la que, de todos modos, no se desprende lógica alguna en las citas, como no sea la combinación de entretenimiento, romance y extensión.

de la *comedia nueva*, el romance permitía narrar cuanto no se ve en escena y, sobre todo, ya lo dijimos, eso tan cervantino de que tantos personajes tengan una vida que contar. En todo caso, de acuerdo con Onieva (2003: 220), más cerca de la naturalidad de la línea tradicional que del lujo desbordante de un Góngora o un Lope.

¿Se puede mantener que Cervantes se atiene a la afirmación del *Arte nuevo*, arriba recordada, de que las relaciones piden los romances? Terminado nuestro recorrido, conviene matizar. Algo más de un tercio de los pasajes examinados se cuenta como romances líricos o lírico-burlescos, acompañados de música y danza. Precisamente son estos, por su combinación con estribillos y su distribución en cuartetos, de los más representativos del romancero nuevo. La preferencia por el romance narrativo, así, dista de ser absoluta y el Cervantes romancista se nos muestra mucho más variado y rico en registros de lo que a veces se ha afirmado. Precisamente son los líricos los que más nos hacen recordar lo de Ruiz Pérez (1985: 171) de que, en las ocasiones en que Cervantes oculta su voz bajo personajes teatrales, cuando rompen toda inhibición, «el lirismo surge acrisolado y limpio, con todo el temblor y la emoción que Cervantes permitía abiertamente a su pluma en muy contadas ocasiones».

FERNANDO ROMO FEIRO  
UNIVERSIDAD DE VIGO

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ASENJO, Julio. (2003) «*Quijote* y romances. Uso y funciones». *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*. R. Beltrán (Ed.). Universidad de Valencia. 2000. 63-65.
- ALTAMIRANO, Magdalena. (1997) «El Romancero en la primera parte del *Quijote*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XLV. 321-336.
- ANTONUCCI, Fausta. (2015) «La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 182-194.
- BARAS, Alfredo. (2015) «Los baños de Argel». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 84-96.
- CANAVAGGIO, Jean. (1977) *Cervantès dramaturge (un théâtre à naître)*. París. PUF.
- CASTRO, Américo y H. A. Rennert. (1969) *Vida de Lope de Vega*. Salamanca. Anaya. 1969.
- CERNUDA, Luis. (1975) «Cervantes, poeta». *Prosa Completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona. Barral. 973-983.
- CERVANTES, Miguel de. (2015) *Comedias y tragedias*. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores.
- CERVANTES, Miguel de. (2015) *Comedias y tragedias*. Volumen complementario. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores.

- CERVANTES, Miguel de. (2012) *Entremeses*. Edición de Alfredo Baras. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores.
- CERVANTES, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la mancha*. Francisco Rico (Dir.). BCRAE nº 47. Barcelona. Círculo de Lectores.
- CERVANTES, Miguel de. (1995) *Obras Completas*. Vol. 3. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.
- CERVANTES, Miguel de. (1916) *Poesías de Cervantes (compiladas y prologadas por Ricardo Rojas)*. Buenos Aires. Universidad nacional de La Plata.
- CERVANTES, Miguel de. (1981) *Poesías completas*. Dos vols. Edición de Vicente Gaos. Madrid. Castalia.
- CERVANTES, Miguel de. (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas. BCRAE nº 56. Barcelona. Círculo de Lectores.
- CHEVALIER, Maxime. (1990) «Cervantes frente a los romances viejos». *Voz y Letra*. I. 191-196.
- DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano. (2013) «Los estudios y ediciones sobre el Romancero Nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)». *Edad de Oro*. XXXII. 79-102.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2002) *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares. CEC.
- EISENBERG, Daniel. (1991) «El romance visto por Cervantes». *Estudios cervantinos*. Barcelona. Sirmio. 57-81.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia. (1987) «La retórica del romancero morisco». *Revista de Literatura*. LXIX. 97. 23-71.
- GÓMEZ CANSECO, Luis. (2015) «El gallardo español». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 61-73.
- GONZÁLEZ, Aurelio. (1993) «Cervantes y los temas del Romancero nuevo». *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. (2008) «Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela». *Anales cervantinos*. XL. 229-242.
- LOBATO, M<sup>a</sup> Luisa. (2007) «Morfología del entremés de burlas cervantino». *Cervantes y su mundo III*. Kassel. Reichenberger. 283-306.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (1997) «Pedro Liñán, Juan Bautista de Vivar y don Luis de Vargas, tres poetas contemporáneos de Cervantes en torno al *Romancero nuevo*». *BRAE*, LXXVII. 99-125.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín. (2015) «El rufián dichoso». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 97-109.
- ONIEVA RAMÍREZ, Francisco. (2003) «La poesía de corte popular en *Pedro de Urde-malas*». *Sobre Cervantes*. Diego Martínez Torrón (Ed.). Alcalá de Henares. CEC. 203-220.
- PASTOR COMÍN, Juan José. (1999) «De la música en Cervantes: estado de la cuestión». *Anales cervantinos*. 35. 383-396.
- QUEROL, Miguel. (1948) «Cervantes y la música». *Revista de Filología Española*. 3. 367-382.
- RECOULES, Henri. (1975) «Romancero y entremés». *Segismundo*. 21-22. 9-47.
- ROJAS, Ricardo. (1948) *Cervantes*. Buenos Aires. Losada.
- ROMO FEITO, Fernando. (2007) «Cervantes ante la palabra lírica: el teatro». *Cervantes*



- y el mundo del teatro*. Héctor Brioso Santos. (Coord.). Kassel. Reichenberger. 39-69.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. (1985) «El manierismo en la poesía de Cervantes». *Edad de Oro*. IV. 165-177.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. (2013) «Para una caracterización del romance en el bajo barroco». *Edad de Oro*. XXXII. 379-406.
- SÁEZ, Adrián. (2015) «Pedro de Urdemalas». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. BCRAE nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 146-156.
- SALAZAR, Adolfo. (1948) «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2. 21-5.