

Cervantes retórico: *genera oratoria* y *compositio* en *La gitanilla*

VICTORIA PINEDA*

*Il più bello dell'artificio
è con tanta arte nascondarlo,
che a pena vi si scorga.*
Giovambattista Giraldi Cinzio

*Due parti son quelle che fanno bella ogni scrittura,
la gravità e la piacevolezza.*
Pietro Bembo

*...el nunca bastantemente elogiado
Miguel de Cervantes, cuyo estilo es puro,
natural, propio, fácil, claro, fluido y ameno.*
Mariano Madramany y Calatayud

*Cervantes la hizo hablar así,
no sabemos si por estudio, si por instinto.*
Antonio de Campany y Montpalau

El reciente estímulo de la publicación en *Anales cervantinos* de un artículo de Aldo Ruffinatto sobre Cervantes y Giraldi Cinzio (Ruffinatto, 2012) viene a unirse a otros alientos mucho más antiguos, el de los trabajos de Luisa López Grigera y de Alberto Blecua, aquella sobre la retórica en el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* (López Grigera, 1995) y este sobre la retórica en el *Persiles* (Blecua, 2006), para animarme a escribir esta nota que, espero, servirá como modestísima contribución a ese todavía poco explorado mundo que es el estudio de la retórica cervantina. El análisis que presento aquí es la solución a una pregunta muy simple que me formulé hace tiempo sobre la *compositio* de una frase puesta en boca de la protagonista de *La gitanilla*. La frase es esta: «¡Señor, misericordia, misericordia! ¡Si mi esposo muere, yo

* Universidad de Extremadura.

soy muerta!». El objetivo, pues, de estas páginas es sencillamente el de presentar algunas de las etapas de ese proceso de búsqueda y las conclusiones del mismo, basándome sobre todo en el manejo del material lingüístico y retórico por parte de Cervantes y dejando para otra ocasión consideraciones ulteriores sobre cómo las conclusiones alcanzadas aquí afectan a la comprensión del personaje.

Para comenzar, y como premisa bibliográfica previa, atendí a Riley, que ha defendido y demostrado la vinculación de la escritura cervantina con diversas tradiciones poéticas. Reproduzco, a modo de resumen, su lista de los tratadistas italianos de los que Cervantes habría tenido conocimiento directo:

Las obras de los preceptistas italianos que con toda probabilidad conocía Cervantes son las siguientes: de Torquato Tasso, los *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, 1587, y los *Discorsi del poema eroico*, 1594; ... de Giambattista Giraldi Cinthio, el *Discorso... intorno al comporre dei romanzi*, Venecia, 1554; de Alessandro Piccolomini, las *Annotationi... nel libro della poetica d'Aristotele*, Venecia, 1575; de Antonio Sebastiano Minturno, *L'Arte poetica*, Venecia, 1563; y, finalmente, de Ludovico Castelvetro, la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Basilea, 1576 (Riley, 1999: CXL1)¹.

Parece que hay poca duda de que Cervantes estaba familiarizado con ciertas nociones de la poética aristotélica, pero también con muchas de las enseñanzas de la retórica greco-latina, tal como analizó López Grigera (1994) y como ha demostrado más recientemente Artaza (2006 y 2008). Entre esas enseñanzas sugeridas por ambas estudiosas observé la presencia de *progymnasmata* en los textos cervantinos, así como también la suma en dichos textos de «todos los tipos de situaciones comunicativas: epidícticas, deliberativas y judiciales», y el valor de los discursos de los personajes no solo como manifestación de sus ideas o de las decisiones que libremente toman, sino también como representación de las tres situaciones comunicativas mencionadas (López Grigera, 1994: 152 y *passim*).

Así que antes de examinar la *compositio* de aquella frase que me intrigaba creí necesario plantearme la novelita cervantina en el marco general de las teorías retóricas clásicas, con atención preferente hacia la *Retórica* de Aristóteles, pero sin descuidar los tratados latinos, y de las poéticas italianas, y en particular, según fue demostrando la investigación, las *Prose della volgar lingua* (1525) de Pietro Bembo y el *Discorso intorno al comporre dei roman-*

1. Riley (1999) hace además un repaso del estado de la cuestión de las más importantes aportaciones «clásicas» a la teoría literaria cervantina. Romo Feito (2008) traza la historia de la línea crítica que vincula a Cervantes con Giraldi. Albuquerque García (2009), por su parte, examina las opiniones vertidas por el propio Cervantes sobre los conceptos retóricos de *perspicuitas*, *admiratio* y *variatio*. Aclaro enseguida que no es mi intención en este trabajo demostrar cómo y cuándo se habría familiarizado Cervantes con los conceptos retóricos: sabemos que la retórica se aprendía no solo en tratados sesudos, sino en manuales escolares y, por supuesto, en la lectura de autores de variado género. Me acerco a la retórica no solo –o no tanto– como código de producción de discurso, sino como código de interpretación de textos.

zi (1554) de Giovambattista Giraldi Cinzio. Desde esos presupuestos, pensé que tal vez podría añadir algún indicio más a los que ya ha establecido la crítica para comprobar cómo el texto de *La gitanilla* está asentado sobre bases retóricas. Ya que lo que estaba buscando era explicar la *compositio* de unas palabras que pronuncia Preciosa, me fijé en particular en los discursos del personaje, que es, por cierto, uno de los componentes que más ha atraído la atención de los estudiosos. Díez Fernández (2004: 124), por citar uno de los trabajos más recientes sobre el tema, afirma que los personajes de Cervantes, y entre ellos los personajes femeninos, «se caracterizan por componer discursos», y analiza algunos: los de Preciosa en elogio de la virginidad y en exaltación de la libertad, y los de Marcela y Ana Félix en el *Quijote*². A pesar de que el enfoque del autor se hace en parte desde el punto de vista de «la moderna psicología evolutiva» (2004: 127) y en parte como respuesta a los comentarios de Azorín sobre el «realismo» cervantino, el trabajo reconoce la importancia de la retórica en esos textos y aporta algunas referencias bibliográficas interesantes, a las que conviene añadir ahora los muy útiles trabajos de Artaza (2006 y 2008).

Sabemos que las *orationes* constituyen una de las formas de caracterización de los personajes: se trata del último de los «atributos de las personas», el conjunto de once *loci* que Cicerón prescribe en *De inventione* 1.34, para elaborar una argumentación cuando esta se refiere a una persona, y que atañen tanto a las circunstancias externas como a las características físicas y a las psicológicas o anímicas³. López Grigera (1994: 157-158) estudió cómo la configuración de personaje de la gitanilla está trazada sobre la base de los once atributos, y, con respecto a las *orationes*, apuntó la correspondencia de algunos de esos discursos con los tres géneros retóricos. Así, las palabras con que la muchacha responde a la primera proposición de Andrés –palabras que tendremos ocasión de ver más abajo– son «un modelo de género deliberativo, en el que a su vez aparecen muestras de demostrativo» (López Grigera 1994: 154), mientras que, por otra parte, sería posible localizar en la novela algunas muestras del género judicial, como el discurso que pronuncia el extraño que llega de noche al aduar y los que dan forma a la “historia trágica” que desemboca en el juicio a que es sometido Andrés tras la acusación falsa de la mesonera (López Grigera, 1994: 154-155)⁴. Partiendo de estas indicaciones esenciales, intenté, como digo, ahondar un poco más en la configuración retórica de los pasajes mencionados, con un cotejo entre los discursos y la

2. Para otra perspectiva de la retórica de los personajes femeninos en el *Quijote*, véase también Wyszynski (2010), que retoma el todavía interesante intercambio entre Mackey (1974) y Hart y Rendall (1978).

3. Artaza (2006: 42) recuerda además los testimonios de Aristóteles, que en el capítulo XIX de la *Poética* aconseja recurrir a la retórica para la caracterización de los personajes y la reproducción de sus pensamientos y discursos, y de Cicerón, quien en otro paso de *De inventione* (1997: 1.19.27) «recomendaba a los oradores entrenarse en discursos literarios».

4. Sobre el tratamiento de las *quaestiones* en los discursos de personajes del *Quijote*, véase Artaza (2008).

preceptiva retórica grecolatina, y especialmente la de Aristóteles⁵. Las páginas que siguen, describen ese proceso.

Cuando Andrés le declara su amor a Preciosa, esta le responde con el primer discurso extenso que contiene la novela. Merece la pena recordar el pasaje por entero:

Yo, señor caballero, aunque soy gitana pobre, y humildemente nacida, tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva. A mí ni me mueven promesas, ni me desmoronan dádivas, ni me inclinan sumisiones, ni me espantan finezas enamoradas; y aunque de quince años, que, según la cuenta de mi abuela, para este San Miguel los haré, soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete, más por mi buen natural que por la experiencia. Pero con lo uno o con lo otro sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como ímpetus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios; la cual, atropellando inconvenientes, desatinadamente se arroja tras su deseo, y pensando dar con la gloria de sus ojos, da con el infierno de sus pesadumbres. Si alcanza lo que desea, mengua el deseo con la posesión de la cosa deseada, y quizá abriéndosele los ojos del entendimiento, se ve ser bien que se aborrezca lo que antes se adoraba. Este temor engendra en mí un recato tal, que ningunas palabras creo y de muchas obras dudo. Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque, en fin, será vendida, y si puede ser comprada, será de muy poca estima; ni me la han de llevar trazas ni embelecios; antes pienso irme con ella a la sepultura, y quizá al cielo, que ponerla en peligro que quimeras y fantasías soñadas la embistan o manoseen. Flor es la virginidad que, a ser posible, aun con la imaginación no había de dejar ofenderse. Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja, y, finalmente, entre las manos rústicas se deshace. Si vos, señor, por sola esta prenda venís, no la habéis de llevar sino atada con las ligaduras y lazos del matrimonio, que si la virginidad se ha de inclinar, ha de ser a este santo yugo; que entonces no sería perderla, sino emplearla en ferias que felices ganancias prometen. Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra; pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo de saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos, y tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo de ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros. Y habéis de considerar que en el tiempo de este noviciado podría ser que cobrásedes la vista, que ahora debéis de tener perdida, o, por lo menos,

5. Es bien sabido que el texto de la *Retórica* podía leerse desde mediados del siglo XVI no solo en ediciones latinas con comentario, como la de Pietro Vettori (Florencia, 1548), sino también en la traducción italiana comentada de Bernardo Segni (Florencia, Torrentino, 1549) o en la de Alessandro Piccolomini (Venecia, Francesco de' Franceschi, 1571). Este último también escribió además una *Parafrase* del texto aristotélico en tres volúmenes publicados entre 1655 y 1572.

turbada, y viédeses que os convenía huir de lo que ahora seguíis con tanto ahínco. Y cobrando la libertad perdida, con un buen arrepentimiento se perdona cualquier culpa. Si con estas condiciones queréis entrar a ser soldado de nuestra milicia, en vuestra mano está, pues faltando alguna dellas, no habéis de tocar un dedo de la mía (Cervantes 2001: 53-55).

Vemos que se trata de una situación típica de la retórica deliberativa: el hablante desea influir en el oyente de tal manera que este actúe en un sentido determinado. Preciosa pretende persuadir a Andrés de que si quiere conseguir su amor y su compromiso de matrimonio debe cumplir una serie de condiciones, como la de dejar su casa y unirse por dos años a los gitanos, y disuadirlo de que se deje llevar por el amor pasional.

Como se recordará, la división tripartita de los géneros retóricos fue establecida por Aristóteles precisamente sobre la base de la reacción esperada del oyente: cuando este «juzga sobre lo futuro» (1990: 193, 1358b) estamos ante la deliberación, «pues se delibera de lo que sucederá, sea aconsejándolo, sea disuadiendo de ello» (1990: 194-195, 1358b). El fin del que delibera es «lo conveniente y lo perjudicial» porque, en efecto, «el que aconseja recomienda lo que le parece mejor, mientras que el que disuade aparta de esto mismo tomándolo por lo peor» (1990: 195, 1358b). No hará falta insistir en que las condiciones se manifiestan todas en el discurso de la gitanilla.

La deliberación, precisa Aristóteles, se produce no sobre cualquier cosa, sino «sobre lo que se relaciona propiamente con nosotros y cuyo principio de producción está en nuestras manos» (1990: 199, 1359a), su fin es la felicidad (1990: 204, 1360b), y su objeto, lo bueno y lo conveniente (1990: 214, 1362a). Preciosa hace recaer sobre Andrés la responsabilidad de llevar a buen término su amor, él es el «principio de producción» de su propia felicidad, y deberá hacer lo que ella le pide porque lo que le pide es bueno y también porque es conveniente. Observemos además que la demanda principal de la muchacha es que su enamorado modere sus pasiones en esa especie de «noviciado» o de «milicia» que le impone, en una palabra, que demuestre tener un comportamiento virtuoso. Al leer la explicación de la felicidad en la *Retórica*, comprobamos que en la lista de sus «partes», junto con los amigos, la nobleza, los hijos, la riqueza, etc., Aristóteles incluye la virtud, que queda a su vez subdividida en la prudencia, la justicia, la fortaleza y –la que ahora nos interesa– la templanza (1990: 206, 1360b).

Es esa importancia que se concede a esta última virtud de la moderación la que pone en marcha la inclusión de la sección demostrativa –de elogio y vituperio– del discurso: el vituperio de las pasiones amorosas y el elogio de la virginidad. La templanza es definida por Aristóteles como «la virtud por la que se procede en los placeres del cuerpo según la ley manda, desenfreno es lo contrario» (1990: 244, 1366b). Y, además de ser una manifestación de la felicidad, como hemos visto, la virtud es por sí misma bella y buena, por lo que «es digna de elogio» (1990: 241, 1366a). Por eso el discurso epidíctico, cuyo objeto es «lo bello y lo vergonzoso» (1990: 240, 1366a), tiene como fin

la virtud. Cuanto más grande es la virtud, más útil será también, «dado que la virtud es la facultad de procurar servicios» (1990: 243, 1366b). Por ahí entra lo deliberativo, y a este respecto debemos notar que Aristóteles dedica unos párrafos a comentar la relación de la retórica epidíctica con la deliberativa (1990: 249-251, 1367b-1368a), ya que ambas muestran puntos de contacto. No es de extrañar, por tanto, que la parte epidíctica del discurso de Preciosa esté ahí no como un encomio *per se*, sino en función de la persuasión que pretende ejercer sobre Andrés, a quien se le quiere “procurar un servicio”, es decir, en función de su objetivo deliberativo.

La forma propia de la epidéixis es la amplificación. Dice Aristóteles: «Por lo que atañe a los discursos epidícticos, el mayor hincapié ha de hacerse en la amplificación de que los hechos son bellos y provechosos» (1990: 582, 1417b), porque para el elogio «es útil servirse de muchos procedimientos de amplificación» (1990: 251, 1368a), y «la amplificación entra con todo fundamento en el elogio, puesto que se cifra en una superioridad y la superioridad es una de las cosas bellas» (1990: 253, 1368a). Si examinamos el fragmento epidíctico del discurso de Preciosa veremos cómo efectivamente está construido a base de *amplificationes*. Una de las discusiones más claras de la *amplificatio* es la que Quintiliano incluye en el libro octavo de las *Institutioes oratoriae*. Allí se distinguen cuatro formas posibles de amplificación: el *incrementum*, la *comparatio*, la *ratiocinatio* y la *congeries*, cada una de las cuales, a su vez, puede manifestarse de maneras diferentes (8.4.3).

En el pasaje de Cervantes se observan casi todas estas formas amplificativas. Tenemos un *incrementum* básico en las expresiones «mi entereza y virginidad», «promesas y dádivas», «trazas y embelecós», «quimeras y fantasías soñadas», o «embistan o manoseen», en las cuales aparecen dos sinónimos con intensidad ascendente;⁶ y otros ejemplos más elaborados (que funcionan, dice Quintiliano, «minus aperte sed ... efficacius», 1921: 8.4.8) en la serie tripartita «salir la voluntad de sus quicios», «arrojarse tras su deseo» y «dar con el infierno de sus pesadumbres», y en la oración «antes pienso irme con ella a la sepultura, y quizá al cielo», en que cada sintagma intensifica el significado del anterior. Tenemos también una *comparatio*: «las pasiones amorosas... son como ímpetus indiscretos». Tenemos formas de la *ratiocinatio*, que es una amplificación indirecta basada en las circunstancias que preceden o que suceden a aquello de lo que se está hablando: «porque, en fin, [la joya de mi virginidad] será vendida, y si puede ser comprada, será de muy poca estima», «Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita!»⁷. Tenemos, finalmente, un caso claro de *congeries* o acumulación en la frase final del pasaje: «Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja».

6. Abad Nebot (2008: 56), basándose en López Estrada, cita como uno de los rasgos elocutivos propios de *La Galatea* las «bimembraciones en la prosa». Ver también el interesante panorama trazado por San José Lera (1993) a propósito de Fray Luis de León.

7. Antonio de Capmany (1812: 491-492) comenta este pasaje en su *Filosofía de la elocuencia* dentro de las explicaciones sobre la «distribución», «figura muy socorrida para la amplificación oratoria» (p. 490).

Podríamos analizar también la densa *elocutio* del pasaje, con sus metáforas, sus paralelismos y sus fuertes oposiciones, pero nos vamos a concentrar únicamente en un detalle de la última oración mencionada, el asíndeton, que es, según Aristóteles, un recurso que contribuye a la amplificación: «la falta de conjunciones tiene una propiedad y es que parece que, en un mismo tiempo, se dicen muchas cosas; porque la conjunción hace de muchas cosas una sola, de modo que, si se prescinde de ella, es evidente que resultará lo contrario: una sola cosa será muchas» (1990: 552, 1413b). No cabe duda, en resumen, de que se cumplen en el texto cervantino las condiciones del elogio («discurso que pone ante los ojos la grandeza de la virtud», según Aristóteles, 1990: 249, 1367b) y de su fundamento, la amplificación⁸.

Así pues, en el parlamento de Preciosa, que hemos dicho que pertenece al género deliberativo, se distingue una sección demostrativa y una sección propiamente deliberativa, que son las que hemos analizado. Pero también se incluye un primer párrafo en el que la protagonista se define a sí misma. Si páginas atrás la gitanilla ya se había presentado subrayando que su entendimiento y su forma de razonar y actuar estaban relacionados con el grupo al que pertenecía («¿Quién me lo ha de enseñar?... ¿No tengo yo mi alma en mi cuerpo? ¿No tengo ya quince años? ... Los ingenios de las gitanas van por otro norte que los de las demás gentes: siempre se adelantan a sus años» Cervantes, 2001: 44), ahora la presentación se hace en términos personales e individuales: «Yo, señor caballero, aunque soy gitana pobre, y humildemente nacida, tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva», etc. Esta sería una forma típica de los exordios del género deliberativo, según los explica Aristóteles: puesto que en las causas deliberativas, dice, ya se sabe de qué se está tratando, no hay necesidad de exordio «a no ser que este tenga por causa al propio orador» (Aristóteles, 1990: 566, 1415b), que es precisamente el caso en *La gitanilla*. Y para que el orador sea persuasivo, leemos en otra parte del tratado, debe reunir tres condiciones: sensatez, virtud y benevolencia (Aristóteles, 1990: 309, 1378a). Al menos dos de ellas, la prudencia («soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete») y la virtud («A mí ni me mueven promesas, ni me desmoran dádivas, ni me inclinan sumisiones, ni me espantan finezas enamoras»), son reconocidas como propias por la muchacha, en un gesto que parece apuntar a una autoconsciencia de su propia capacidad persuasiva a través de los dos indicios mencionados. Cicerón, de hecho, señala a la elocuencia como una de las virtudes que merecen elogio, así como también el cultivo de la música y los ritmos (*Partitiones oratoriae* 27.78-80), categorías que encajarían sin dificultad en el retrato de Preciosa.

Y si en un mismo discurso encontramos muestras de dos géneros retóricos, veremos a continuación que el otro género, el forense, está depositado en dos

8. Como complemento a estos comentarios cabría recordar también que el elogio constituye un típico ejercicio retórico incluido en los manuales de *progymnasmata*, y que uno de esos manuales, el de Hermógenes, trae como posible tema del ejercicio del elogio el encomio de la castidad.

discursos distintos. Estos dos parlamentos son los que Preciosa dirige al final de la novela, justo antes del desenlace, primero a la Corregidora y luego al Corregidor de Murcia, en defensa de su enamorado Andrés, que había sido apresado por haber dado muerte a un soldado. En realidad los dos discursos podrían considerarse uno solo, interrumpido por el narrador con comentarios sobre la *actio* de la protagonista y la Corregidora, que aparecen bañadas ambas en lágrimas y con las manos entrelazadas, pero es necesario que el destinatario cambie, ya que, aunque en los dos casos Preciosa quiere mover los afectos de sus oyentes para inclinarlos a la absolución del condenado, el tipo de afecto no es exactamente igual en uno que en otro: de la Corregidora busca la complicidad y la compasión; del marido de esta, representante de la autoridad, la clemencia y el perdón. Se trataría de la representación literaria de una especie de *bi-acroasis*, término que construyo apoyándome en el de *poliacroasis* acuñado por Albaladejo (2000) sobre la base del griego *akróasis*, ‘audición’. La poliacroasis se define como «la audición y la interpretación plurales de un discurso retórico» (Albaladejo, 2009: 1), y su aplicación se propone, más allá de la oratoria, tanto a la comunicación general como al texto literario. Albaladejo (2009) encuentra ejemplos de esta última modalidad en la primera parte del *Quijote*, cuando don Quijote pronuncia el discurso de la Edad Dorada ante Sancho Panza y los cabreros, o el de las armas y las letras ante los presentes en la venta. En ambos casos el narrador se preocupa por manifestar el tipo de recepción que han experimentado los distintos oyentes. Más tarde volveré a esto en relación a *La gitanilla*.

Veamos ahora esos dos discursos judiciales de Preciosa:

Señora mía, el gitano que está preso no tiene culpa, porque fue provocado; llamáronle ladrón, y no lo es; diéronle un bofetón en su rostro, que es tal que en él se descubre la bondad de su ánimo. Por Dios y por quien vos sois, señora, que le hagáis guardar su justicia, y que el señor Corregidor no se dé prisa a ejecutar en él el castigo con que las leyes le amenazan; y si algún agrado os ha dado mi hermosura, entretenedla con entretener el preso, porque en el fin de su vida está el de la mía. Él ha de ser mi esposo, y justos y honestos impedimentos han estorbado que aún hasta ahora no nos habemos dado las manos. Si dineros fueren menester para alcanzar perdón de la parte, todo nuestro aduar se venderá en pública almoneda, y se dará aún más de lo que pidieren. Señora mía, si sabéis qué es el amor, y algún tiempo le tuvistes, y ahora le tenéis a vuestro esposo, doleos de mí, que amo tierna y honestamente al mío (Cervantes 2001: 98-99).

¡Señor, misericordia, misericordia! ¡Si mi esposo muere, yo soy muerta! Él no tiene la culpa, pero si la tiene, déseme a mí la pena; y si esto no puede ser, a lo menos entreténgase el pleito en tanto que se procuran y buscan los medios posibles para su remedio; que podrá ser que al que no pecó de malicia le enviase el cielo la salud de gracia (Cervantes 2001: 99).

Aristóteles establece que lo propio del proceso judicial es la acusación y la defensa (1990: 254, 1368b). El tiempo es el pasado, ya que siempre se

hacen acusaciones o defensas en relación con acontecimientos ya sucedidos, y el fin es lo justo y lo injusto. Quien acusa o defiende debe presentar pruebas destinadas a demostrar que el hecho o bien no tuvo lugar, o que no causó daño, o que no fue tan grave o que era de justicia (1990: 581-582, 1417b). Si en el texto de Cervantes examinamos «el hecho» desde el punto de vista de los testigos (un gitano mata a un soldado atravesándolo con su propia espada) no se cumplen ninguna de las cuatro condiciones, puesto que el hecho ocurrió, causó daño, este daño fue grave y el hecho no era de justicia. ¿Qué salida tiene entonces Preciosa para argumentar su defensa?

Para empezar, podría recurrir a uno de los criterios que indica Aristóteles para distinguir lo justo de lo injusto, y que consistiría en que, aun habiendo reconocido haber realizado la acción, no se reconoce que sea calificada como delito (1990: 283, 1374a). La muchacha no niega que Andrés haya matado al soldado, aunque sí recalca que él «no tiene culpa, porque fue provocado», es decir, que no hubo premeditación y que él no es la clase de persona que cometería un crimen así («es tal que en él se descubre la bondad de su ánimo»). Esos breves comentarios dan paso enseguida a otro tono mucho más patético que argumentativo. La persuasión se canaliza hacia la compasión, que es, a partir de ese momento, el principio que gobierna el discurso, y que culmina en el momento en que Preciosa subraya que el castigo a Andrés supondría un daño para un inocente –ella misma–, en un recurso patético que llama la atención sobre su persona⁹. Para examinar los componentes patéticos del discurso recurriré a Quintiliano, la *Rhetorica ad Herennium* y las *Partitiones oratoriae* de Cicerón, cuyas observaciones sumaré a las del tratado del propio Aristóteles.

En la explicación de los discursos de defensa, Quintiliano (7.4.4-20) da una lista de posibles argumentos que, de mayor a menor efectividad, son los siguientes: 1) la acción no solo no fue delictiva, sino que fue honorable; 2) la acción o bien supuso una defensa ante otro delito, o bien se hizo por el interés general, o bien impidió un mal mayor; 3) la acción se llevó a cabo a instancias de otro; 4) la acción tuvo lugar, pero se disculpa con excusas tales como la ignorancia o la necesidad; 5) el último recurso, cuando no podemos acudir a ninguno de los anteriores, consiste en apelar a la misericordia. En este último caso, continúa Quintiliano, podemos basar la apelación a la compasión en argumentos que tengan que ver o bien con el acusado o bien con la clemencia del juez. Si nos fijamos en el acusado aludiremos a tres puntos: la honorabilidad del acusado demostrada en su vida hasta el momento, los castigos o desgracias que ha sufrido ya, y sus circunstancias externas (de nacimiento, dignidad, amigos o conocidos); si nos fijamos en el juez, intentaremos que la clemencia sea vista como una ocasión de alabanza de su misericordia y no como resultado de una debilidad suya.

9. Como recuerda Artaza (2006: 56), «los discursos [de finalidad exculpatoria] suelen acabar... moviendo los afectos a la compasión o la ira, y se pide un juicio favorable al receptor».

Teniendo en cuenta estas premisas, no es difícil encuadrar los discursos forenses de Preciosa en un marco retórico preciso. Ante la imposibilidad de recurrir a los tres primeros argumentos que proponía Quintiliano, sugiere el cuarto, pero reserva sus fuerzas sobre todo para el quinto y último: la apelación a la misericordia. Lo que la gitana está pidiendo no es justicia, sino clemencia. Para la apelación a la misericordia Preciosa invoca tanto a la persona del acusado (aludiendo a las circunstancias externas de Andrés, y sobre todo –y significativamente– a su condición: no es ladrón, es bueno de ánimo, “no pecó de malicia” y puede esperar del cielo “la salud de la gracia”), como a la persona del Corregidor, y especialmente de la Corregidora (suplicando su misericordia “por quien vos sois”). Ayudará también saber que en las *Partitiones oratoriae* 25.90 Cicerón distingue dos tipos de oyentes, los poco instruidos e indoctos, y los cultivados, y que si hablamos ante estos últimos, hay que aludir sobre todo a cuestiones como la distinción, el honor, la gloria, la justicia y cualquier otra virtud.

La *Rhetorica ad Herennium*, por su parte, nos ofrece asimismo una esclarecedora exposición de los modos de mover a la misericordia en el discurso judicial:

Apelaremos a la misericordia de los oyentes si recordamos las vicisitudes de la fortuna; si mostramos y comparamos la prosperidad en que estuvimos y la adversidad en que nos encontramos; si enumeramos y mostramos lo que nos ocurrirá si no somos absueltos; si suplicamos y nos encomendamos a su compasión; ... si demostramos que siempre o durante mucho tiempo hemos conocido circunstancias adversas; si deploramos nuestro destino e infortunio; si decimos que mantendremos el ánimo fuerte y paciente ante las desgracias (2.31.50, p. 162).

Fácilmente se comprobará la presencia de algunos de estos *loci* en los discursos de la gitana.

Y tenemos en último lugar al propio Aristóteles, que en la sección de la *Retórica* dedicada a los tópicos, y más concretamente en los comentarios sobre la compasión, afirma: «Compadecemos, asimismo, a los que son semejantes a nosotros en edad, costumbres, modo de ser, categoría o linaje, ya que en todos estos casos nos da más la sensación de que también a nosotros podría sucedernos lo que a ellos» (1990: 358, 1386a). Me parece que estas palabras nos dan la clave para explicar ese momento de alta intensidad emocional y búsqueda de empatía con que Preciosa da fin a las palabras que le dirige a la Corregidora: «Señora mía, si sabéis qué es el amor, y algún tiempo le tuvistes, y ahora le tenéis a vuestro esposo, doleos de mí, que amo tierna y honestamente al mío». La muchacha, que en apariencia no puede ser más diferente a la mujer del Corregidor, sabe sin embargo encontrar un punto en común más fuerte que la diferencia de edad, costumbres, categoría o linaje (si bien es cierto que estas dos últimas, como se descubrirá tras la anagnórisis final, son idénticas en ambas, como madre e hija que en realidad son). El amor por el esposo («mi esposo» y «vuestro esposo» son nombrados

explícitamente) es la analogía que facilitará la empatía y, por tanto, la compasión.

En fin de cuentas, la capacidad persuasiva de Preciosa dará los frutos deseados, tal como el narrador se cuida de hacernos saber¹⁰. Como vimos, una de las condiciones de la poliacroasis representada (bi-acroasis en este caso) es que la voz narrativa aluda explícitamente a las reacciones que los distintos receptores experimentan ante el discurso. En la escena que acabamos de examinar averiguamos que «con nueva suspensión quedó el Corregidor de oír las discretas razones de la gitanilla, y que ya, si no fuera por no dar indicios de flaqueza, le acompañara en sus lágrimas» (Cervantes, 2001: 99) y que «la Corregidora la tenía a [Preciosa] asida de [las manos], mirándola ni más ni menos con no menor ahínco y con no más pocas lágrimas» (Cervantes, 2001: 99). La apelación a la misericordia ha resultado en un éxito completo.

En realidad, este es el elemento final de una serie de comentarios del narrador, que a lo largo de toda la novela ha ido haciendo hincapié en la respuesta que las palabras de Preciosa suscitan en sus oyentes: «Admirados quedaron los que oían a la gitanica, así de su discreción como del donaire con que hablaba» (Cervantes, 2001: 43); «Con esto que la gitanilla decía tenía suspensos a los oyentes, y los que jugaban le dieron barato, y aun los que no jugaban» (Cervantes, 2001: 44); «Pasmose el mozo a las razones de Preciosa, y púsose como embelesado, mirando al suelo, dando muestras que consideraba lo que responder debía» (Cervantes, 2001: 55); «Satanás tienes en tu pecho, muchacha! ... ¡Mira que dices cosas que nos 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?» (Cervantes, 2001: 56); «Todo cuanto Preciosa decía, y toda la discreción que mostraba era añadir leña al fuego que ardía en el pecho del enamorado caballero» (Cervantes, 2001: 56); «Tienes razón, ¡oh Preciosa! –dijo a este punto Andrés–, y así, si quieres que asegure tus temores y menoscabe tus sospechas, jurándote que no saldré un punto de las órdenes que me pusieres, mira qué juramento quieres que haga, o qué otra seguridad puedo darte, que a todo me hallarás dispuesto» (Cervantes, 2001: 75)¹¹.

Estas reacciones manifiestan que se ha cumplido el requisito retórico del mover y el deleitar, y muestran el efecto conseguido en los diferentes tipos de discurso: el deliberativo (Andrés se aviene a cumplir las órdenes de Preciosa), el demostrativo (todos se quedan suspensos, admirados o conmovidos) y el forense (el juez se inclina favorablemente hacia ella). El entusiasmo con que los demás personajes y el propio narrador comentan la capacidad oratoria de la protagonista (quien, como vimos, se revela ella misma consciente de sus

10. Si bien es cierto, que, como señala Gerli (1995: 29), la promesa encerrada en el cofre que Preciosa ofrece al Corregidor no es ajena a su clemencia.

11. Sobre la *admiratio* en Cervantes y otros autores, véase Riley (1963). Hart da ejemplos del efecto de admiración en diversos personajes de las *Novelas ejemplares* (1988: 305 y *passim* para *El amante liberal*). Lukens-Olson (2001), al estudiar la retórica en los discursos de personajes en *Persiles y Sigismunda*, se refiere a los efectos que causan en los oyentes.

capacidades) es índice de la importancia capital que se quiere conceder a los discursos¹².

Por todo ello –y por fin llego al motivo que dio origen a esta investigación– es lógico que la construcción de los parlamentos esté cuidada al milímetro. En las páginas anteriores me he referido a cuestiones retóricas relacionadas principalmente con la *inventio*, y he introducido algún comentario estilístico, pero a partir de ahora quiero centrarme en la *elocutio*, con un examen del que considero el momento más intenso en la elocuencia de Preciosa, su punto más crítico (está en juego la vida de su amado), que es la escena en que una muchacha gitana y relacionada con un homicida se dirige al señor Corregidor para pedirle clemencia. Recuerdo una vez más sus palabras: «¡Señor, misericordia, misericordia! ¡Si mi esposo muere, yo soy muerta!».

Son dos sintagmas que intentan reproducir el lenguaje de la emoción, y que por lo tanto no parecen tan trabajados como otras partes de los parlamentos más propiamente argumentativas. Sin embargo, debemos recordar que, al tratarse de un discurso judicial, se emplearán recursos elocutivos que ayuden a mover los afectos, y el estilo propio de la moción de afectos es el elevado. Uno de los tratados que explican los tres géneros estilísticos, el sencillo, el moderado y el grave, es, como ha estudiado Artaza (1997), el *De tribus dicendi generibus* de Alfonso García Matamoros (Alcalá, 1579). Para el estilo grave Matamoros aconseja introducir «nombres que resplandecen por su propia dignidad y grandeza, como son... dios, fundador, padre, soberano, progenitor, divinidad, rey», etc. (Artaza, 1997: 186). Las palabras de Preciosa se abren precisamente con la invocación «Señor». También dice Matamoros que otro recurso léxico para el estilo elevado son «los nombres de virtudes» (Artaza, 1997: 187), como aquí la «misericordia». Pero «uno de los aspectos [de la gravedad del estilo] más importantes y más altos, y... acaso el mayor de todos ellos» (Artaza, 1997: 189) es la *compositio*. De las figuras que ayudan a elevar el estilo Matamoros destaca «las repeticiones expresivas, las geminadas, las que se suceden intensificando gradualmente su carga semántica,... las exclamaciones y las que se prestan a grandes gritos como el apóstrofe» (Artaza, 1997: 190).

No es difícil identificar en las líneas mencionadas de la novela varios de estos recursos elocutivos, casi todos tendentes a agregar un componente patético a la expresión. Podemos describirlos siguiendo la *Rhetorica ad Herennium*¹³. En primer lugar vemos una *exclamatio*, («¡Señor ...!»), que es «la figura que permite expresar dolor o indignación mediante la invocación a un

12. Hart (1988: 314) recuerda el testimonio de Jacques Amyot, el traductor francés de Heliodoro, para quien en la *Historia Aethiopica* son merecedores de elogio «los hermosos discursos sacados de la filosofía natural y moral, muchos dichos notables y palabras sentenciosas, muchas oraciones y pláticas, en los cuales el artificio de elocuencia está muy bien empleado». El lector de la época valoraba el «artificio de elocuencia» y no la presunta «verosimilitud» de los parlamentos.

13. Que cito, como he hecho antes, según la traducción de Salvador Núñez, indicando la sección de la obra y el número de página, y subrayando las expresiones más relevantes para mi análisis.

hombre, ciudad, lugar u objeto cualquiera» (4.15.22, p. 246). A continuación tenemos una *conduplicatio* («¡... misericordia, misericordia!»), definida como «la repetición de una o varias palabras [que] *sirve para amplificar o conmover* ... la repetición de una misma palabra *conmueve vivamente al oyente*» (4.28.38, pp. 268-269)¹⁴. Finalmente nos encontramos con un *polyptoton* («muere... muerta»), el tipo de paronomasia que «se produce por el cambio de casos» (4.22.31, p. 258), y que el autor de la *Rhetorica ad Herennium* aconseja emplear con prudencia, pero que «insertada ocasionalmente», es figura que «da brillo al estilo» (4.22.31, p. 260)¹⁵.

Otro tipo de repetición es la que atañe al material fónico, en lo que ya desde Giovanni Pontano algunos llamaban aliteración (Vega Ramos, 1992: 38), pero que en la retórica de raíz latina se seguía incluyendo bajo el rótulo general de *compositio*, esto es, la armonía, en este caso fónica (i.e. no sintáctica). Para describir el trasfondo teórico que nos permitirá estudiar los ingredientes de la *compositio* en la frase de Preciosa y la aportación de esos ingredientes al discurso, será útil acudir al libro segundo de las *Prose* de Bembo, donde, como se sabe, se tratan cuestiones elocutivas. Allí se habla de la *gravità* y la *piacevolezza* como categorías —no necesariamente excluyentes entre sí— imprescindibles para todo tipo de escritura (1525: XXVIII)¹⁶. Según Bembo, la *gravità* comprende «l'honestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza et le loro somiglianti», mientras que bajo la *piacevolezza* se incluyen «la gratia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi» (Bembo, 1525: XXVIII). La consecución de la *gravità* y la *piacevolezza* descansa en tres elementos principales: el *suono*, el *numero* y la *variazione*.

El *sonido* se define como «quel concerto et quella harmonia che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento etiandio delle rime» (f. XXVII v), y depende de las letras en sí y en su combinación con las demás. Por ejemplo, entre las vocales «miglior suono

14. Giraldi Cinzio especificará un poco más cuál deba ser el uso de la repetición, ya que aconseja que se huya de ellas «salvo se ciò non si facesse per ornamento o *per aggiungere forza et vigore* alla sentenza» (p. 118).

15. En realidad, Cervantes hace uso del *polyptoton* bastante a menudo en el texto de *La gitanilla*: solo el primer párrafo encierra tres (crianza / criaba, deshonestidad / honesta, cantar / cantares, p. 29); y más adelante: caso / casamiento (p. 109); vaina / envainó (p. 97); apartaron / aparte (p. 80); muere / muerta (p. 99); hoyo / oyó (p. 45). Sobre este último par, ver López Grigera (1994: 162-163).

16. En *De oratore* 3.12.42 Cicerón contrapone por los rasgos de pronunciación y manera de hablar a la *gravitas*, caracterizada por un sonido «agreste», frente a la más «sutil» *suavitas*. Ambas categorías forman parte también del sistema hermogenista de los estilos: los tratadistas del Renacimiento usan el término *gravitas* para referirse bien a la *semnotes*, que es una de las subformas de la Grandeza o *megethos*, o bien a la última de las siete grandes formas, la *deinotes*; por otra parte, la *suavitas* corresponde a la *glykytes* o Dulzura, una de las subformas del *ethos*. Para las diferentes traducciones renacentistas de las «ideas» de Hermógenes, ver Vega Ramos (1992: 262-263). Sobre la influencia de Hermógenes en Bembo, Tateo (1983). Artaza (2006: 44), que examina algunas de las formas hermogénicas en Scaligero, Minturno y García Matamoros, sostiene que uno de los rasgos que diferencian las doctrinas retóricas helenísticas con respecto a las latinas es «la importancia capital que [aquellas] conceden a la Elocución y sobre todo a la selección léxica basada en la *qualitas* y la *quantitas sonorum* de los *verba*». Un muy buen resumen de las teorías de la *compositio*, aunque aplicadas a la poesía, en Periñán (1987-1988).

rende la *a*... Migliore dell'altre poi la *e*... Buono appresso questi è il suono della *o*... Debole e leggiero e chinato et tuttavia dolce spirito dopo questo è richiesto alla *i*... Viene ultimamente la *u*» (*idem*), y, en cuanto a las consonantes, «molle e delicata e piacevolissima è la *l*, et di tutte le sue compagne lettere dolciissima... la *r* aspera ma di generoso spirito... di mezzano poi tra queste due la *m* et la *n*, il suono delle quali si sente quasi lunato et cornuto...» (f. XXVIII v), etc. El *número* se describe como «il tempo che alle sillabe si da, o lungo o brieve, hora per opera delle lettere che fanno le sillabe, hora per cagione degli accenti che si danno alle parole, et tale volta et per l'un conto et per l'altro» (f. XXXII). Para la lengua vulgar, Bembo asocia la cantidad a la acentuación: serán largas las sílabas acentuadas, serán breves las dos que van tras las acentuadas. Así, la palabra esdrújula será «leggiera», la aguda será «ponderosa» y la grave será «temperata» (f. XXXII v). Y finalmente la *variación* se explica en contraposición a la saciedad y a la monotonía: al buscar la gravedad no conviene usar palabras graves y letras altas sin intercalar alguna más sutil, y esto puede aplicarse, en el caso del verso, también a las rimas y a los acentos (f. XXXVI); y viceversa, al buscar la suavidad se introducirán de vez en cuando elementos elevados, sea en la elección de las voces, en su disposición, o en el uso de las rimas y los acentos.

Al sonido, número y variación Bembo añade otras dos condiciones del discurso: el decoro y la persuasión. El *decoro* o conveniencia de los estilos evitará que caigamos en lo austero si abusamos de lo grave o en lo disoluto si nos extralimitamos en lo suave (f. XXXVII v), mientras que la *persuasión* es imprescindible, pues sin ella tanto la suavidad como la gravedad «sono poco meno che vane» (*idem*).

Desde esa perspectiva teórica general, podemos ya examinar la frase del personaje de la novela. Observamos rápidamente que en las palabras de Preciosa saltan a la vista algunos fenómenos como la repetición del diptongo *ue* dos veces, la repetición de la sílaba *mi* tres veces, y el eco interno en *or* como sílaba acentuada otras tres veces. Es significativo este último elemento por dos razones: por una parte, la rima interna aporta suavidad (Bembo 1525: XXXI v), pero por otra, según hemos visto, las palabras agudas aportan gravedad¹⁷. El «*señor*» de la frase (aparte de la carga de «dignidad y grandeza» que decía Matamoros), con su eco repetido en «*misericordia, misericordia*», construye, ya desde el inicio, esa mezcla de *gravità* y *piacevolezza* que reclama Bembo.

Si seguimos mirando con atención, observamos también otros fenómenos interesantes. Comprobamos por ejemplo que la frecuencia de vocales en este fragmento es justamente la contraria a la frecuencia normal de los sonidos vocálicos en español. Si, según Navarro Tomás (1966), la frecuencia de las vocales en español sigue el orden *a e o i u*, su frecuencia en estas líneas de la novela es *i o e a u*, con un número de ocurrencias de 8, 7, 6, 3 y 2 respec-

17. Sobre el «nucleo /or/» y su aparición en varios poetas italianos, véase Afrifo (2001: 63-67).

tivamente. Prescindiendo de la *u*, que ocupa un puesto similar en ambas escalas, el orden, como digo, es exactamente el opuesto.

El tratado antiguo más completo en cuestiones de *compositio*, es decir, de elección de palabras, sonido, armonía y ritmo, es el *Peri synthéseôs onomatôn* o *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso, un método general de análisis fonostilístico bien conocido en Europa (y en España) durante el Renacimiento. Dionisio (1983: 29-30) establece una clasificación cualitativa de las vocales, desde «las más fuertes y... que producen un sonido más agradable» hasta las «menos agradables». Entre las mejores están las largas, y de ellas, «la más eufónica es la *α*... Después viene la *η*... En tercer lugar la *ω*... Un poco menos... es la *υ*... En último lugar viene la *υ*». Ya hemos visto las *Prose de la volgar lingua*, donde Bembo (1525: XXVII v) repite casi literalmente la caracterización de Dionisio. Y las *Tablas poéticas* de Cascales (1617: 151) establecen que «La *a* es sonora y clara. La *o*, llena y grave. La *i*, aguda y humilde. La *u*, sutil y lánguida. La *e*, de mediano sonido»¹⁸. Por contraposición a estos sonidos elevados, la *i*, según sostiene Bembo, confiere dulzura, tal y como pone también de manifiesto –en forma y contenido– este verso de Petrarca: «Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci» (citado por Afribo, 2001: 90).

Vemos que Cervantes prefiere mitigar el estilo «grande» que otorgaría la presencia de la *a* o la *o*, y presenta a su personaje haciendo un discurso donde lo que abunda es la vocal más «dulce», la *i*¹⁹. Entiendo que es una elección que tiene que ver con el decoro del personaje, con su condición no ya de inferioridad social, sino de desamparo emocional, y paralelamente con la reproducción de un estilo hablado en un momento de patetismo, que haría inviable, por inverosímil, una *compositio* más grave. No olvidemos que, como decía Capmany (1812: 257), «el saber templar la sequedad y seriedad de un asunto con la franqueza y donaire de este estilo, sin faltar al decoro, no es pequeño mérito en un escritor», y que «en este arte fue feliz y discretísimo nuestro inmortal Miguel de Cervantes».

El otro fenómeno relevante es una frecuencia más alta de lo usual de las consonantes *m* y *r*: la *m* se repite cinco veces, y la *r*, siete; es decir, estos dos fonemas copan la mitad de los sonidos consonánticos totales. La repetición de una consonante se conoce como *homeoprophoron*, porque así la llama

18. Un testimonio nos mostrará la aplicación de estas nociones al análisis de la poesía: en la anotación al soneto de Garcilaso «Cuando me paro a contemplar mi stado», Fernando de Herrera comenta el efecto que produce en el primer verso la repetición de las vocales *a* y *o* con estas palabras: «este verso, por las vocales primera *i* cuarta, que tiene tan repetidas, es mui grave, porque son grandes *i* llenas *i* sonoras; por eso hazen la voz numerosa con gravedad» (Garcilaso de la Vega, 1973: 78). La anotación de Garcilaso recuerda un conocido paso de las *Prose* de Bembo (1525: 25v) en que se alaba el primer soneto del *Canzoniere* de Petrarca con la siguiente apreciación: «Questa voce ‘ascoltate’, per la multitudine delle consonanti che vi sono, et ancora per la qualità delle vocali et numero delle sillabe, è voce molto alta et apparente».

19. Si tenemos en cuenta que la frecuencia de las vocales en italiano es *e a i o u* (como vemos, la *i* ocupa el puesto de la *o* con respecto al orden del español, es decir, es más frecuente –pensemos en los plurales de los sustantivos masculinos– (Batinti, 1993), se hace todavía más significativa la abundancia de la vocal *i* en el pasaje cervantino.

Marciano Capella (Lausberg, 1967: II.334), y en concreto la repetición de la *m* es un *mytacismus*. El homeopróforo en general y el mitacismo en particular son fallos de dicción, que, según Marciano Capella, deben evitarse (Lausberg, 1967: II.333-334)²⁰. Por su parte, la *r* es considerada por Ovidio como una «aspera... littera» (Lausberg, 1967: II.330), y esta es también la descripción de dicha consonante en el *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso (1983: 30). Sin embargo, los tratadistas del Renacimiento matizarán esas opiniones. Bembo (1525: XXVIII v), como vimos, dirá que la *r* es «aspera ma di generoso spirito», y Giraldi Cinzio, a propósito de un soneto de Petrarca, asegurará que, si se mezcla con otros sonidos, la *r* pierde parte de su aspereza: «la *r*... di sua natura è strepitosa, vi è ella però trapposta con tanta gratia et con tanto giudicio, che diviene, per la compagnia et per la mescolanza delle altre lettere, molle e meno aspra» (Giraldi, 1554: 140-141)²¹. Debemos tener presente que la mezcla de sonidos se ve como un rasgo positivo y, de hecho, es aconsejada explícitamente por Bembo (1525: XXIX), quien afirma que «del mescolamento [delle lettere] esce o nella prosa o nel verso et talhora gravità genera et talhora piacevolezza»²².

El contrapeso adecuado a la aspereza de la *r* parece efectivamente ser la *m*, porque es sonido que «conviene al pianto» (Tasso, citado por AFRIBO, 2001: 103) y porque «nelle cose degli affetti gravi sono di gran forza le voci che hanno in sé la *m*», tal como se ve en los versos de Petrarca «*Di me medesimo meco mi vergogno*, e il sonetto *Mentre che il cor dagli amorosi vermi*», el cual «fu scelto da monsignore Bembo, per paragone di dolce e di affettuosa gravità» (Giraldi, 1554: 140). La *r* y la *m* combinan bien: la aspereza de la una se mitiga con la suavidad de la otra, y por ello la conjunción de ambas puede emplearse en momentos en que se convenga subrayar simultáneamente la gravedad y el patetismo. Giraldi Cinzio, sirviéndose de un ejemplo de Petrarca, dice explícitamente que si aparecen juntos los fonemas *m* y *r*, la mezcla hace intensificar la gravedad de los afectos:

Tanta conobbe il Petrarca esser la forza della *m* mescolata con la *r* nell'espressione dell'affetto, che egli si havea tolto a spiegare con affettuosa gravità in quel sonetto, che non gli bastò che le quattro rime delle otto

20. Pero Herrera considerará el mitacismo como un fenómeno de valor positivo: «A esta concinidad de tres aliteraciones llama Marciano Capella en el *lib. 5* metacismo, cuando la conjunción de la voz se colide muchas veces con este elemento *m*; es la concinidad (así dicha de la composición conveniente y propia) la colocación de las palabras» (Garcilaso de la Vega, 1973: 365).

21. Sobre el valor de la *r* en varias retóricas y poéticas renacentistas, consúltese el cuadro incluido en Vega Ramos (1992: 86-87).

22. Es una idea que está ya en Dionisio de Halicarnaso, quien encarece la eficacia de la combinación de sonidos, pues se conseguirá eliminar o mitigar «la inconveniencia natural» de algunos elementos «por medio de la unión, fusión y yuxtaposición, mezclando las [letras] suaves con las ásperas, las blandas con las duras, las eufónicas con las cacofónicas, las fáciles de pronunciar con las difíciles, las largas con las breves, y combinando las demás de manera igualmente apropiada, cuidando de no emplear seguidas muchas palabras de pocas sílabas (pues la audición se resentiría), como tampoco más polisilábicas de las convenientes, ni poner junto a otras las palabras de acentos y cantidades iguales» (1983: 26).

finissero l'ultima lor sillaba con la *m* et la penultima con la *r*, ma volle ancho nelle sei sciegliere due rime che finissero l'ultima lor vocale con la medesima *m* et la penultima con la *r*, come fa “marmo” et “disarmo” (Gibaldi 1554: 141).

Como sostiene Andrea AFRIBO (2001: 102) a propósito de este pasaje, cuyo contenido hace remontar a los comentarios de Bembo al primer soneto del *Canzoniere*, el efecto fónico de la combinación de las dos consonantes *m* y *r* se resume en una norma muy simple: «si alla /r/ e al suo *strepito*, ma a patto di una imprescindibile modulazione: quella della /m/». Con ello se conseguirá además la conjunción de la *gravità* y la *piacevolezza* exigida por Bembo y desarrollada por varios teóricos italianos (Afribo, 2001: 13, 77-78)²³.

La «mezcla» de la *m* y la *r* en el pasaje de *La gitanilla* pone de manifiesto la búsqueda de un objetivo que tiene que ver con la «expresión del afecto», con la carga de patetismo que el momento requiere. Y de manera más general, si tenemos en cuenta lo dicho sobre el valor de las vocales y la combinación de sonidos, podremos comprender que en un momento de «afecto grave», como el que Preciosa vive delante del Corregidor, Cervantes haya querido concentrar los elementos fónicos que otorgan esa «fuerza», y que simultáneamente haya intentado aliviar dicha gravedad con elementos suaves, que son a la vez medios instrumentales para la consecución de la variedad y rasgos acordes con la caracterización del personaje²⁴. Sobra decir que la selección léxica, las figuras y la *compositio verborum*, o, siguiendo el sistema bembiano, el sonido, el número, la variedad, el decoro y la persuasión tienden a esos efectos de *gravità* y *piacevolezza*.

Don Ramón Menéndez Pidal (1991: 25-26) proclamaba que el Cervantes del *Quijote* y las *Novelas ejemplares* había aprendido a «poner en la forma más corriente del lenguaje una singular emoción artística», y que su «trabajo de redacción literaria no parece operado sobre el papel, sino en la mente, durante la lenta gestación de la obra artística». En la mente o sobre el papel, queda claro que para comprender en toda su extensión la *elocutio* cervantina

23. También Bartolomeo Maranta se fija en unos versos de la *Eneida* en que la *magnitudo* se consigue gracias a la combinación de la *m* y la *r*: «Horrendum stridens, flammisque armata chimæra...» (Maranta, 1564: 116). Para los efectos de la *m* según los tratados del Renacimiento, véase Vega Ramos (1992: 91-92).

24. El lector advertirá efectos parecidos a los que hemos analizado en un pasaje del discurso de Leonisa al final de *El amante liberal*, en el punto en que la protagonista revela su elección en favor de Ricardo y en detrimento de Cornelio: «Pues con esa licencia ... quiero que no se me haga de mal mostrarme desenvuelta, a trueque de no mostrarme desagradecida; y así, ¡oh valiente Ricardo!, mi voluntad, hasta aquí recatada, perpleja y dudosa, se declara en favor tuyo; porque sepan los hombres que no todas las mujeres son ingratas, mostrándome yo siquiera agradecida. Tuya soy, Ricardo, y tuya será hasta la muerte, si ya otro mejor conocimiento no te mueve a negar la mano que de mi esposo te pido» (Cervantes 2002: 158). Destaca la frase «mostrarme desenvuelta, a trueque de no mostrarme desagradecida» y su eco en “ingratas, mostrándome yo siquiera agradecida”, donde la acumulación de sílabas «dove la moltitudine delle consonanti... è spatiosissima» (Bembo 1525: XXXV) otorga una importante carga de gravedad al discurso, reforzada además por la presencia de la *r* en combinación con otras consonantes en las sílabas *trar*, *true*, *trar*, *gra*, *gra*, *tran*, *gra*.

no debe soslayarse el estudio de la filiación de sus recursos con las teorías retóricas y poéticas de la Antigüedad y del Renacimiento. Solo así llegaremos a comprender por qué, bajo esa apariencia de naturalidad y poco artificio, no hay «menor cálculo ni menor logro de estilo» (Abad Nebot, 2008: 55) que en otros escritos de fisonomía más trabajada. En Cervantes escribir retórico no equivale a escribir con afectación, y sí a escribir con una muy estudiada desenvoltura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abad Nebot, Francisco (2008). «Rasgos elocutivos de Cervantes, principalmente en el *Quijote* de 1605», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Albuquerque García (ed.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC, pp. 55-66.
- Afribo, Andrea (2001). *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*. Florencia: Franco Cesati Editore.
- Albaladejo, Tomás (2009). «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*. 0, pp. 1-26.
- Albaladejo, Tomás (2000). «Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana», en Mikel Labiano Ilundain, Antonio López Eire y Antonio Miguel Seoane Pardo (ed.), *Retórica, política e ideología: desde la antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso internacional, Salamanca, noviembre 1997*. Salamanca: Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, vol. 3, pp. 11-21.
- Albuquerque García, Luis (2009). «De *elocutio* y *perspicuitas* en la prosa cervantina», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (ed.). *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, pp. 39-47.
- Aristóteles, *Retórica* (1990). Quintín Racionero (trad.). Madrid: Gredos.
- Artaza, Elena (2008). «Casos, *quaestiones* y otros recursos retóricos al servicio de la educación en el *Quijote*», en Ana Vian y Consolación Baranda (ed.), *Letras humanas y conflictos del saber: La filología como instrumento a través de las edades*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal y Universidad Complutense, pp. 303-323.
- Artaza, Elena (2006). «Los estilos retóricos en los discursos de los personajes literarios», en Consolación Baranda y Ana Vian (ed.). *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal y Universidad Complutense, pp. 41-63.
- Artaza, Elena (1997). *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Batinti, Antonio (1993). *Il sistema fonologico dell'italiano: proposte per ricerche statistiche nell lessico básico*. Perugia: Guerra Edizioni.
- Bembo, Pietro (1525). *Prose della volgar lingua*, Venecia: per Giovan Tacuino.
- Blecuca, Alberto (2006). *Signos nuevos y viejos: estudios de historia literaria*. Xavier Tubau (ed.). Barcelona: Crítica.
- Capmany y Montpalau, Antonio (1812). *Filosofía de la elocuencia*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme y Brown.
- Cascales, Francisco (1617). *Tablas poéticas*, Murcia: Luis Beros.

- Cervantes, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.). Barcelona: Crítica.
- Cicerón (1997). *La invención retórica*. Salvador Núñez (trad.). Madrid: Gredos.
- Díez Fernández, José Ignacio (2004). *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Dionisio de Halicarnaso (1983). *La composición literaria*. Vicente Bécáres Botas (trad.). Salamanca: Universidad.
- Garcilaso de la Vega (1973). *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Antonio Gallego Morell (ed. y prol.). Madrid: CSIC.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel y Luis Alburquerque García (ed.) (2008). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC.
- Gerli, E. Michael (1995). *Refiguring Authority: Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*. Lexington: The University of Kentucky Press.
- Giraldio Cinthio, Giovambattista (1554). *Discorsi... intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*. Venecia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli.
- Hart, Thomas R. (1988). «La ejemplaridad de *El amante liberal*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 36.1, pp. 303-318.
- Hart, Thomas R. y Steven Rendall (1978). «Rhetoric and Persuasion in Marcela's Address to the Shepherds», *Hispanic Review*. 46.3, pp. 287-298.
- Lausberg, Heinrich (1967). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. José Pérez Riesco (trad.). Madrid: Gredos, 3 vols.
- López Grigera, Luisa (1995). *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Salamanca: Universidad, 2.ª ed.
- Lukens-Olson, Carolyn (2001). «Heroics of Persuasion in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 21.2, pp. 51-72.
- Mackey, Mary (1974). «Rhetoric and Characterization in *Don Quijote*», *Hispanic Review*. 42.1, pp. 51-66.
- Maranta, Bartolomeo (1564). *Lucullianarum quaestionum libri quinque*. Basilea: per Ioanem Oporinum.
- Menéndez Pidal, Ramón (1991). *La lengua castellana en el siglo XVII*. Madrid: Espasa Calpe.
- Navarro, Tomás (1966). «Escala de frecuencia de los fonemas españoles», en *Estudios de fonología española*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 2.ª ed.
- Periñán, Blanca (1987-1988). «Sobre el sonido en poesía», *Studia Ispanici*. 12, pp. 339-351.
- Quintilian (1921). *Institutio Oratoria*, H. E. Butler (ed.). Cambridge, MA, y Londres: Harvard University Press (Loeb Classical Library), 4 vols.
- Retórica a Herenio*. Salvador Núñez (trad.). Madrid: Gredos.
- Riley, Edward C. (1999). «Cervantes: Teoría literaria», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes y Editorial Crítica, pp. CXXIX-CXLI.
- Riley, Edward C. (1963). «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en «*Studia philologica*». *Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario*. Madrid: Gredos, vol. 3, pp. 173-183.
- Romo Feito, Fernando (2008). «Giraldio Cinthio, De Lollis y Riley: un episodio del cervantismo», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García (ed.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC, pp. 591-600.
- Ruffinatto, Aldo (2012). «Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular», *Anales Cervantinos*. 44, pp. 11-36.

- San José Lera, Javier (1993). «Un recurso clásico en la prosa de fray Luis de León: las parejas de sinónimos en la *Exposición del libro de Job*», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad, 1993, pp. 913-922.
- Tateo, Francesco (1983). «La ‘bella scrittura’ del Bembo e l’Ermogene del Trapezunzio», en *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III.2 (*Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*). Florencia: Olschki, pp. 717-732.
- Vega Ramos, María José (1992). *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC y Universidad de Extremadura.
- Wyszynski, Matthew A. (2010). «*Mulier bona dicendi perita?* Women and Rhetoric in *Don Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 30.2, pp. 83-100.

Recibido: 6 de julio de 2013

Aceptado: 10 de octubre de 2014

Resumen

Partiendo de las conclusiones de la crítica acerca del conocimiento por parte de Cervantes de las teorías retóricas y poéticas antiguas y renacentistas, este artículo propone una lectura retórica detallada de tres discursos de la protagonista de *La gitanilla* y su adscripción a los géneros oratorios descritos por Aristóteles en su tratado de *Retórica*, el deliberativo, el demostrativo y el judicial. Desde ese marco general, la última parte del trabajo se centra en un detalle elocutivo, para mostrar la filiación teórica de la *compositio* con que Cervantes construye el que podría considerarse el momento crucial en la elocuencia de Preciosa.

Palabras clave: Cervantes; *Novelas ejemplares*; *La gitanilla*; retórica; discursos; *genera dicendi*; *compositio*.

Title: Cervantes and Rhetoric: *Genera Oratoria* and *Compositio* in *La Gitanilla*.

Abstract

Starting from the conclusions drawn by several scholars about Cervantes’s knowledge of Ancient and Renaissance poetical and rhetorical theories, this article aims to propose an attentive rhetorical reading of three speeches uttered by the protagonist of *La Gitanilla*. The speeches can be ascribed to the three rhetorical genres described by Aristotle in his *Rhetoric*, namely the deliberative, the epideictic, and the forensic genres. From that general framework, the last part of the article focuses on a single stylistic detail in order to show the theoretical connections of the *compositio* techniques that Cervantes uses in what might arguably be considered the highest point in Preciosa’s eloquence.

Key words: Cervantes; *Novelas ejemplares*; *La gitanilla*; rhetoric; speeches; *genera dicendi*; *compositio*.