

La función de la poesía en la estructura del *Quijote*

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Literatura

Dirigido por:

Hugo Hernán Ramírez Sierra

Presentado por:

Sara Santa A.

Código: 200722823

Universidad de los Andes

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Bogotá, Mayo de 2014

A Eduardo Santa, mi padre, quien me enseñó a amar *El Quijote*, la literatura y la investigación, y a quien le agradeceré siempre todos mis logros profesionales.

A la profesora Amalia Iriarte, una incomparable cervantista, por quien profeso el más profundo respeto y admiración, y en cuyas clases surgió el proyecto de hacer este trabajo.

A Alejandro González, mi novio, quien me brindó su amor y su apoyo incondicional en todo este proceso, llegando incluso a digitar parte de este trabajo.

ÍNDICE:

Introducción.....	4
Capítulo 1: La poesía en el plano de los preliminares y epilogales del Quijote: “La musa más horrenda y más discreta.....	9
Capítulo 2: La poesía en el plano de don Quijote: tan común como un pipote.....	28
Capítulo 3: la poesía en la ficción dentro de la ficción: sin títere con cabeza.....	56
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	91

INTRODUCCIÓN

La poesía de Cervantes es una faceta que generalmente ha sido descuidada, cuanto más los poemas insertos en el *Quijote*. En la crítica contemporánea al autor tenemos ya una marcada tendencia a menospreciar su producción poética, que fue tenida como una producción de menor calidad frente a la de otros autores como Lope de Vega, Góngora o Calderón. Incluso el mismo Cervantes parece considerar su poesía con cierta modestia, a mi juicio auténtica, como lo evidencian los siguientes versos del *Viaje al Parnaso* (1614).

Y yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo (69)

De este modo, Cervantes pasó a la historia como un mejor narrador que poeta, como un autor que se “reivindicó” de sus “malos versos” al escribir una novela como el *Quijote*. De hecho, la poesía de Cervantes se convierte en su época en un tópico o motivo para hablar de los “malos poetas”. Esta situación se evidencia en una sátira a Bartolomé de Argensola (1562-1631), compuesta por Esteban Manuel de Villegas (1589-1669), y recuperada en el *Parnaso Español* (1768) de Juan López Sedano (1729-1801) en la que, para catalogar a Argensola de “mal poeta”, se le compara con Cervantes.

Irás del Helicón a la conquista
mejor que el mal Poeta de Cervantes
donde no le valdrá ser Quixotista (107-108).

Vemos entonces que ya desde el siglo XVII, se estableció una dicotomía entre el “Cervantes poeta” y el “Cervantes quijotista”, la cual se perpetuó hasta el siglo XX en la

crítica, aunque con algunos matices, pues si bien se siguió considerando superior al Cervantes narrador frente al Cervantes poeta, hubo un intento por reivindicar a este último: un intento por pasar del “mal poeta de Cervantes” al “no tan mal poeta de Cervantes”. Un ejemplo de esta tendencia es el estudio que Blecua hace en 1970 sobre la poesía cervantina en su libro *Sobre la poesía de la edad de oro*. Su análisis, aunque puede calificarse de riguroso, en cuanto busca ubicar las influencias y tejidos intertextuales que establece Cervantes con la tradición áurea, no lleva a una revaloración de su poesía. De hecho, parecería que Blecua ve su “valor” sólo en que teje relaciones intertextuales con una tradición, pero mantiene la idea de que no es ni siquiera comparable en calidad a la de los otros poetas de su época: “nuestra intención no ha sido presentar los hallazgos cervantinos emparejándolos en valor con los de un Herrera, Figueroa o Lope de Vega. Ha sido algo más humilde: un intento de valorizarlos encuadrándolos en unas determinadas corrientes” (195).

Otro ejemplo de este tipo de “reivindicaciones” del Cervantes poeta que se dieron en el siglo XX es la introducción a la *Poesía completa i viaje al Parnaso*, hecha por Vicente Gaos y publicada por Castalia en 1984. Gaos destaca el verso como una constante en la obra de Cervantes, aunque afirma la superioridad del Cervantes narrador frente al Cervantes poeta. De este modo declara que “Cervantes sólo podía mejorar su poesía abandonándola por la prosa” (23), pues, según el crítico, en verso no podía plasmar su visión de mundo. Su rescate de la poesía cervantina se basa en una petición de principio: “no puede ser tan mala su poesía siendo el autor del *Quijote*” (14), a mi parecer, bastante pobre, pues termina impidiendo una aproximación crítica, e incluso un estudio de su interrelación con la prosa.

En 1997 Pedro Ruíz Pérez publica en la revista *Cervantes* un estudio titulado “Contexto crítico para la poesía cervantina”, en el que se queja de esta poca atención que ha sido prestada a la poesía de Cervantes hasta el momento, llamándola “uno de los territorios más inexplorados de la escritura cervantina” (77). En este estudio Ruíz Pérez denomina “deformadores” a discursos como los de Blecua y Gaos, que pretenden comparar al poeta con el narrador. Pérez destaca como una constante la presencia de la poesía en la obra narrativa de Cervantes, y va un paso más allá frente a lo que había hecho la crítica que lo precede, pues destruye la dicotomía que se había planteado entre el “Cervantes poeta” y el “Cervantes narrador”. En la propuesta de Ruíz Pérez se muestra la interrelación entre la narrativa y los poemas insertos en ella, y se abre la posibilidad de estudiar a Cervantes no sólo como poeta o como narrador, sino autor de personajes poetas en el *Quijote*, a los cuales caracteriza por medio de sus versos (77).

Las constantes irrupciones de la poesía en *el Quijote* también fueron objeto de estudio de José Montero Reguera, quien publica en los *Anales cervantinos*, en 2004, un artículo titulado “«Poeta ilustre, o al menos magnífico». Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*”, en el que destaca la recurrencia de los poemas en el *Quijote* y hace un conteo de estos. Según Montero Reguera aparece un total 78 poemas: 38 en la primera parte y 40 en la segunda (53-56), cifra que definitivamente lleva a replantearse la separación entre el “Cervantes poeta” y el “Cervantes narrador” o “quijotista”, para dar paso a un estudio de la interrelación entre ambos.

Mi propuesta de análisis sigue, hasta cierto punto, lo propuesto por Ruíz Pérez y Montero Reguera. Parto de una crítica a lecturas como la de Blecua y Gaos, que ven la poesía de Cervantes como una faceta aislada y de menos calidad, pues pretendo rescatar la

importancia de ésta en su propuesta narrativa. Así pues, me centraré en la función que tiene la poesía en la demarcación y ruptura de planos ficcionales en la estructura del *Quijote*.

De este modo, propongo delimitar la novela en tres planos o mundos de ficción que se circunscriben, y en los que irrumpe la poesía. El primero sería el del marco general de la historia de don Quijote, en el que entrarían “Prólogo”, los poemas introductorios y epilogales, así como los comentarios de Cide Hamete. En este plano, la poesía se manifiesta principalmente bajo la forma “seria” del soneto, que, sin embargo, adquiere un tono completamente jocosos y burlesco frente a la tradición áurea y sus motivos líricos, sobre todo si tenemos en cuenta que los “autores” de los poemas preliminares son personajes de los libros de caballerías, y los de los epilogales llevan los nombres de “Monicongo”, “Tiquitoc” o Cachidiablo”.

El segundo plano sería el de las aventuras de don Quijote. En este nivel priman las relaciones intertextuales con los romances, que se manifiestan, en muchos casos, como el referente de la puesta en escena del caballero manchego. Sin embargo, también irrumpen creaciones que tienen por autores a los personajes cervantinos. Algunas de estas creaciones son cultas, como la canción de Grisóstomo, los sonetos y el ovillejo de Cardenio, la oda de don Luís, y los sonetos de don Lorenzo; otras populares, como el romance del tío del cabrero Antonio; y otras deliberadamente burlescas, como los romances que compone el mismo don Quijote.

Finalmente, estaría el nivel de las narraciones o montajes que son tenidos por ficcionales por los personajes del plano de don Quijote (ficción dentro de la ficción). En este plano entraría la novela del “Curioso impertinente”, la cual, a pesar de estar en el nivel

más alejado de la realidad, contiene la poesía más “seria” y cuidadosa de Cervantes (los dos sonetos de Lotario), además de otros referentes igualmente serios que tienen una existencia extraficcional, pues pertenecen a autores reales del contexto de Cervantes. También en este plano entrarían todas las representaciones teatrales de la segunda parte: las bodas de Camacho, el teatrino de maese Pedro y las puestas en escena de los duques. En estas obras la poesía puede ser la forma de expresión propia del teatro (en las bodas de Camacho los personajes se presentan en décimas y en la escena de la muerte de Altisidora un mancebo se expresa en octavas), así como la fuente de lo representado (en el teatrino de Maese Pedro lo representado toma como referente la tradición de los romances), e incluso puede ser obra de personajes que están representando el papel de “poetas” (Altisidora canta dos romances cuando finge estar enamorada de don Quijote).

Así, pretendo destacar la presencia de la poesía en todos estos planos de ficción que nos propone la obra, para mostrar que ésta es el elemento que termina desestabilizándolos, mezclando ficción y realidad mediante diversos mecanismos, tal como lo hace don Quijote como personaje en todas sus aventuras.

CAPÍTULO 1

La poesía en los preliminares y epilogales del *Quijote*:
“la musa más horrenda y más discreta”

En la estructura de superposición de planos de ficción dentro de la ficción, que caracteriza al *Quijote*, hallamos un primer plano, que sería el que Alberto Porqueras Mayo denomina los “preliminares”, el cual incluye tanto la dedicatoria, la aprobación del rey y la tasa, como el prólogo y los poemas introductorios de la obra (104). Este plano, al menos en la teoría, es extraficcional: hay documentos legales, como la tasa y la aprobación del rey, que son validos y están funcionando en el mundo del lector y del Cervantes de carne y hueso. En este nivel aún no ha comenzado el pacto que toda ficción requiere, mediante el cual el lector acepta suspender el juicio según las lógicas de su mundo, para aceptar, durante la lectura, las lógicas que la ficción le propone. Este plano se presenta entonces como una introducción que enmarca, contiene y pretende justificar el universo ficcional al que el lector está a punto de entrar.

Cabe resaltar que, como lo afirma Porqueras Mayo, el hecho de que el contenido de estos preliminares se muestre en un principio como extraficcional, no hace que estos, al menos en lo que respecta al prólogo y a los poemas introductorios, no se inserten en una tradición literaria (94). En efecto, Porqueras Mayo resalta que en el Siglo de Oro florecen ciertas estrategias retóricas que introducen, ya en este plano, algo de ficción, como sería construir un prólogo a manera de epístola, ficcionalizando al emisor y al receptor, o la de hacer del prólogo un personaje (sobre todo en el teatro) que se dirige al público. Sin

embargo, estas estrategias retóricas “respetan”, por lo general, la estructura de la enmarcación: reconocen que lo que sigue es “un libro” fruto de algún “humano ingenio”.

En el prólogo de la primera parte del *Quijote*, Cervantes recurre a la estrategia de ficcionalizar su encuentro con un supuesto amigo que le sugiere que él mismo escriba los poemas introductorios de la obra y se los atribuya a quien mejor le parezca, pero reconoce, al menos en un principio,¹ que la historia de don Quijote es un libro fruto de su “entendimiento”: “Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que en *este libro, como hijo del entendimiento (...)*” (I, Prólogo, mi énfasis). Además, en este prólogo se cuestiona el plano de los preliminares, que se consideran como algo superfluo: no como el marco sino como la cáscara de la historia, es decir, el ámbito de la pedantería académica, en el que otros autores de carne y hueso (como Lope) hacen gala de una supuesta erudición y prestigio citando a todos los clásicos, vengan o no a cuento, y presumiendo que marqueses, duques y poetas celeberrimos escriben para elogiar la obra. Así pues, Cervantes termina recurriendo al tópico de decirle al lector, respecto a su historia, que quisiera dársela “monda y desnuda, sin el ornato del prólogo ni la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse” (I, Prólogo).

Vemos entonces que ya desde el “Prólogo” se desautorizan todos los preliminares, que pasan a ser considerados como “ornato” frente al fruto del entendimiento que sería la historia, la ficción. Cabría preguntarse en este punto ¿qué sentido tiene estudiar la función

¹Cabe resaltar que, aunque este prólogo parte del reconocimiento de que la historia de Don Quijote es fruto del ingenio de Cervantes, y en este sentido se presenta como anterior al pacto de ficción, su cierre inaugura dicho pacto, pues en el párrafo final se habla no de Don Quijote como un personaje “hijo” del ingenio cervantino, sino como un ser de carne y hueso, “de quien hay opinión, por todos los habitantes del distrito de Montiel, que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos” (I, Prólogo).

de los poemas preliminares de un autor que sostiene que estos son superfluos? Su existencia nos resulta paradójica, pues, como vimos, el mismo Cervantes recurre al tópico de anunciarle al lector que él no le dará, o al menos no querría darle, este tipo de adornos, a pesar de que lo hace, y así, nos encontramos ante el “acostumbrado catálogo” de poemas introductorios.

Sin embargo, estos poemas no son exactamente un preliminar común, unos sonetos laudatorios externos a la ficción, sino que tienen como autores a los seres más inverosímiles: Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, La señora Oriana, Gandalín, un Donoso entreverado, Orlando Furioso, El caballero del Febo, un Solisdán, junto con Babieca y Rocinante. Bien nos había dicho Cervantes en el “Prólogo” que su supuesto amigo le había recomendado escribir de su propia mano estos preliminares laudatorios y atribuirlos a quien él quisiera. Evidentemente el atribuir estos textos a personajes como Urganda o Amadís constituye una burla al poema laudatorio (que ya se venía esbozando desde la sugerencia del amigo), y, en este sentido, tal sería su función. Pero el haber escogido justamente a personajes que son ficción dentro del universo ficcional de don Quijote para ponerlos en un plano en el que don Quijote es ficción hace que la función de estos poemas vaya más allá de la burla a la tradición y empiece a relacionarse con la estructura de la obra.

Ya Porqueras Mayo, en su estudio sobre el prólogo en el Siglo de Oro, sostenía que una característica de los preliminares era su “permeabilidad”, entendida como la capacidad de “recibir, por su proximidad al libro que acompañan, unas marcadas influencias que los atraviesan, moldean y transforman” (100). Los poemas preliminares del *Quijote* empiezan a relacionarse estrechamente con el contenido de la obra, que propone una intrincada

estructura de ficción dentro de la ficción, como lo revela el hecho fundamental de que don Quijote pueda leer obras que en su mundo son ficcionales y sea tenido por loco por los personajes de su plano por asumir que los personajes de los libros que lee son reales. Esta estructura empieza a ser cuestionada en la misma obra, por un lado, con proyectos como el de don Quijote, de traer al plano de la realidad los eventos de los libros de caballería, o el de los pastores fingidos, que pretenden hacer lo mismo pero con la literatura pastoril, y, por otro lado, con giros tan desconcertantes como el que hace el Cervantes al poner a los personajes del universo ficcional de don Quijote a leer tanto su obra, como el apócrifo de Avellaneda en la segunda parte.

Los poemas preliminares sientan esta estructura ambigua, pues aunque formalmente sólo son preliminares laudatorios que se ubican en el plano del lector, de la tasa y de la aprobación del rey para enmarcar la ficción de don Quijote, terminan siendo algo salido no sólo de la ficción que contienen (la historia de don Quijote) sino de lo que, a su vez, contiene esa ficción (el universo de los libros de caballería). Así pues, pasemos a su análisis ya no considerándolos como unos versos en los que Cervantes se muestra descuidado, autor de rimas forzadas, sino autor de poetas ficticios y de intrincadas estructuras, apreciando lo que Francisco Márquez Villanueva denominó el “virtuosismo creador de unos versos tan deliberadamente malos” (115).

El primer poema de los preliminares resulta ser de autoría de Urganda la desconocida, la sabia encantadora de Amadís de Gaula. Ya desde el epíteto, la *desconocida*, tenemos un guiño cómico de Cervantes frente a la tradición de los poemas preliminares, pues estos debían ser de autoría de personajes *reconocidos* para que dieran prestigio a la obra. Pero aparte de esta constante burla a la tradición, hay un elemento fundamental que

destacar, y es el encabezado del poema: “Al libro de don Quijote de la Mancha”, que implica que Urganda pasa de ser leída por don Quijote a ser lectora del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, obra de Miguel de Cervantes Saavedra, hecho que se evidencia en el uso del vocativo al abrir su poema para referirse no al Quijote o a algunos de sus personajes sino al libro como objeto físico (al igual que la tasa o la aprobación del rey):

si de llegarte a los bue-
libro fueres con letu-

Además, versos más adelante, para enfatizar esta presencia de Urganda en el plano extraficcional del autor y del lector, la sabia encantadora se revela no sólo como lectora de la historia de don Quijote, sino también como lectora de los preliminares de la obra, tal como sería la dedicatoria que hace Cervantes al duque de Béjar:

Y pues la experiencia ense-
que el que a buen árbol se arri-
buena sombra le cobí-,
en Béjar tu buena estre-
un árbol real te ofre-
que da príncipes por fru-,
en el cual floreció un du-,
que es el nuevo Alejandro Ma-

Y, por si fuera poco, es ella quien juzga a don Quijote como un loco justamente porque tiene por reales a personajes de ficción como ella, que resultan ser los lectores de la obra cervantina en estos poemas preliminares:

De un noble hidalgo manche-
Contarás las aventu-,
a quien ociosas letu-
trastornaron la cabe-

La forma de este poema tampoco debe ser pasada por alto, pues tiene sus repercusiones a nivel de contenido. En efecto, esta forma poética es un cabo roto, estructura sevillana

reciente en los días de Cervantes, que consiste en suprimir en cada verso las sílabas siguientes a la última sílaba acentuada de la última palabra del verso. Martín de Riquer (nota 2 a los poemas preliminares), Francisco Márquez Villanueva (138) y Adrienne Laskier Martin (165) coinciden en atribuir la autoría de esta forma al poeta cómico Alonso Álvarez de Soria, quien trató en este tipo de verso temáticas relacionadas con el lumpen, y cuyos días transcurrieron justamente en este ámbito, hecho que lo llevó a morir en la horca en 1603 (Márquez Villanueva 138). El poema de Urganda, acogiendo la tradición de la que proviene, usa términos coloquiales (como el “boquirrubio” para referirse a simple) y tahúres, relativos al juego de cartas (como “figura”, para referirse a la sota, el caballo o el rey, “envida”, para referirse a la apuesta, “leva”, para referirse a engaño o “flores”, para referirse a trampas)², así como expresiones populares (“el pan no se te cuece”, “dar en el clavo”, “dar en caperuza”, etc.) que remiten a los bajos estamentos de la sociedad, y que quedarían mejor en boca de Sancho que en la de la sabia encantadora, mostrándose “inapropiados” a la hora de presentar una obra aprobada por el rey y dedicada al Duque de Béjar.

Este aspecto, lejos de ser un error del “mal poeta de Cervantes”, constituye nuevamente una elección consciente del autor, que contribuye a su juego de plantear en estos preliminares un mundo ambiguo e inestable como el de la obra misma, en el que ni los poetas corresponden al plano en que se los ubica, ni el registro corresponde con el emisor, ni con el supuesto propósito del poema, que sería enaltecer la obra y rodearla de prestigio.

²Todas estas precisiones las tomo de las notas 21, 28 y 30 a los preliminares de la edición crítica de Francisco Rico, publicada por la Real Academia Española para conmemorar el IV centenario del *Quijote*.

Después del cabo roto de Urganda, nos encontramos con una serie de sonetos y otro cabo roto. El primero de los sonetos resulta ser de autoría de don Amadís de Gaula y dedicado a don Quijote; el segundo de don Belianís de Grecia, dedicado también a don Quijote; el tercero de la señora Oriana, dedicado a Dulcinea del Toboso; el cuarto de Gandalín, escudero de Amadís, dedicado a Sancho Panza; sigue el cabo roto del Donoso entreverado³, dedicado a Sancho y a Rocinante, para después reanudar la serie de sonetos con el de Orlando Furioso, el del caballero del Febo y el de Solisdán⁴, los tres dedicados a don Quijote, y el diálogo entre Babiaca y Rocinante, que también es un soneto.

Si bien en estos poemas, a excepción del de Amadís⁵, no se menciona al *Quijote* como un libro, como sí sucedía en el de Urganda, vemos que los personajes míticos, los héroes, señoras y escuderos de los libros de caballería se muestran como conocedores de la historia de don Quijote, y, más aún, como sus admiradores. En estos poemas se da una inversión entre el modelo y quien lo imita, pues vemos que aquí no es don Quijote quien toma como paradigmas de su acción a Amadís, Belianís, Orlando Furioso y el caballero del Febo, ni como mundo ideal al mundo en el que ellos llevaron a cabo sus gestas. En estos

³No se sabe con precisión quién sea el Donoso, poeta entreverado, aunque Martín de Riquer (nota 19 a los poemas preliminares) y Francisco Rico (nota I al poema del Donoso) coinciden en sugerir que estos versos podrían ser de autoría de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615). Sin embargo, acojo la respuesta dada por Laskier Martin frente a este tipo de interpretaciones: "Why beg verses from other lesser poets (Lasso's poetry, for example, is quite inferior to that of Cervantes), even in jest, when Cervantes was perfectly capable of written his own?"(131). Además, el epíteto "entreverado" según el diccionario RAE A 1732 significa tanto: "lo afsí mezclado, y que tiene variedad ò mezcla de cofas [sic]", como: "las carnes en que eftá lo magro junto con lo gordo [sic]", con lo cual sugiero que Cervantes podría estar inventándose un personaje apto para mezclar en un mismo poema a personajes de contextura tan disímil como Sancho y Rocinante.

⁴Francisco Rico (nota I al poema de Solisdán) y Martín de Riquer (nota 26 a los poemas preliminares) coinciden en que no se puede saber quién es este Solisdán, aunque de Riquer sugiere que podría tratarse de un personaje de algún libro de caballería perdido.

⁵Con el poema de Amadís se sigue el mismo juego que con el poema de Urganda, según el cual se asume que el personaje del libro de caballería, en este caso Amadís, termina en el plano de los lectores del libro de Cervantes, pues se refiere a la historia de Don Quijote como un libro fruto de un autor: "tendrás claro renombre de valiente / tu patria será en todas la primera;/ tu sabio autor, al mundo único y solo". Sin embargo, el plano en el que se encuentra Amadís en este poema resulta ambiguo, pues también se refiere a Don Quijote mediante el vocativo "tú", es decir, como a alguien real que está en su mismo nivel.

poemas son los personajes de los libros de caballerías quienes “envidian” y “admiran” las hazañas de don Quijote e incluso a su pobre España del siglo XVII, teniéndose como indignos de ser llamados sus iguales⁶: “Tus proezas envidio ¡Oh gran Quijote!”, afirma don Belianís, mientras que la señora Oriana desearía “a Miraflores puesto en el Toboso” y Orlando Furioso humildemente afirma “No puedo ser tu igual”, tal como lo hace el caballero del Febo, al decir “a vuestra espada, no igualó la mía”. Hasta Gandalín toma la misma actitud frente Sancho, quien, por su parte, nunca se interesó fervientemente en imitar a los escuderos de los libros de caballerías⁷:

Envidio a tu jumento y a tu nombre
y a tus alforjas igualmente invidio
que mostraron tu cuerda providencia.

Ante esta inversión de planos que plantean los poemas de los caballeros, el de Oriana y el de Gandalín, el soneto “Diálogo entre Babiaca y Rocinante” da un nuevo giro. En efecto, veíamos que en los sonetos que anteceden a este diálogo, don Quijote y su mundo se presentaban como un ideal inalcanzable para los personajes de los libros de caballerías. Ahora, mediante el “Diálogo entre Babiaca y Rocinante” se logra ubicar a ambos tipos de personajes, los de los libros de caballerías y los del plano de don Quijote, en un mismo nivel. En este poema, como se evidencia a través del recurso al “diálogo”, ningún mundo se presenta como “modelo” ni como ideal para el otro mundo: ambos conviven y se mezclan sin ningún tipo de jerarquizaciones. Es interesante, además, que la lógica bajo la que conviven es también una mezcla entre la lógica del universo de don Quijote y la de la

⁶Laskier Martin analiza esta inversión desde una óptica bajtiniana, sosteniendo que la intención de Cervantes es crear en estos preliminares un “mundo al revés”, un mundo carnavalesco (139).

⁷Tal vez sea justamente esta la razón por la que Sancho es envidiable por los escuderos de los libros de caballerías. Sancho, al ser “de carne y hueso”, sí se interesa por tener alforjas bien provistas, e incluso dinero, elementos un tanto innecesarios para personajes que, como lo sugiere en repetidas ocasiones Don Quijote, pueden vivir de las hierbas y raíces de los bosques.

La función de la poesía en la estructura del Quijote

ficción más inverosímil: así, en este soneto se tematizan los detalles más prosaicos, como la ausencia de la paja y la cebada, que lleva al pobre Rocinante al extremo de la delgadez (lógica del mundo de don Quijote), pero no debemos pasar por alto que en este poema los dos caballos están hablando⁸, cosa que no pasaría en el plano de Don Quijote y ni siquiera en el del Cid (lógica de la ficción más inverosímil):

B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?
 R. Porque nunca se come, y se trabaja.
 B. Pues ¿qué es de la cebada y de la paja?
 R. No me deja mi amo ni un bocado.
 B. Anda, señor, que estáis muy mal criado,
 pues vuestra lengua al amo ultraja.
 R. Asno se es de la cuna a la mortaja.
 ¿Queréislo ver? Miradlo, enamorado.
 B. ¿Es necedad amar? R. No es gran prudencia.
 B. Metafísico estáis. R. Es que no como.
 B. Quejáos del escudero. R. No es bastante.
 ¿Cómo me he de quejar en mi dolencia,
 Si el amo y escudero o mayordomo
 Son tan rocines como Rocinante?

En este soneto, además, se abandona el tono grandilocuente de los poemas anteriores, e incluso la supuesta función laudatoria que tenían (ya cuestionable por la identidad de sus autores y por la inversión del modelo a seguir), y se pasa a la vejación: Rocinante acusa a don Quijote de comerse su paja y su cebada, de ser un asno y un rocín. En este sentido, es significativo que este poema sea el último de esta serie preliminar, el que da paso a que

⁸La situación en la que dos animales hablan también la trabaja Cervantes en su novela ejemplar “El coloquio de los perros” (1613), en la que se tematiza explícitamente la inverosimilitud de tal acontecimiento. En efecto, Berganza dice a Cipión al inicio de la novela: “Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza” (606). Si bien este tipo de recursos (poner a dos animales a hablar) hace parte de la tradición literaria de la fábula, como se puede ver en el *Calila y Dimna*, es significativo que en Cervantes tal acontecimiento no obedece a la misma lógica de la fábula o el “exemplo”; en la obra de Cervantes, como se vio a través de la cita del “Coloquio de los Perros”, el hecho de que dos animales hablen es tenido por algo artificial. En el “Diálogo entre Babieca y Rocinante”, si bien no se tematiza explícitamente la inverosimilitud de que los dos caballos estén hablando, considerar tal acontecimiento como algo “irreal” se acomoda completamente a la lógica de los preliminares.

empiece la historia de don Quijote, pues en sus versos se pone en evidencia que el mundo caballeresco de don Quijote no es un mundo idealizado, y que el manchego no es un heroico modelo a seguir, sino un personaje de “carne y hueso”, que puede ser vejado por otros personajes y, sobre todo, que puede padecer el hambre y cada uno de los golpes que le propinen.

Cabe destacar que la forma de estos preliminares, a excepción de los dos cabos rotos, es justamente el soneto, una estructura métrica que, como toda construcción de arte mayor, es empleada principalmente para expresar temas serios y cultos. Cervantes se apropia justamente de esta forma “seria” para ponerla en boca no sólo de “autores” ficticiales, sino de autores ficticiales que incluso pueden ser de bajos estamentos, incultos, como el escudero Gandalín, y de animales, como Babieca y Rocinante⁹. Así pues, el uso del soneto en estos preliminares, como lo señala Laskier Martin tampoco es gratuito, pues contribuye a crear un efecto de burla a la tradición laudatoria, que resulta tan grandilocuente y “elevada” que se hace igual de inverosímil que la posibilidad de que Babieca y Rocinante dialoguen en endecasílabos: “The sonnet is a mockery not only of the standard love lyric of the time and its incorporation of trite, euphuistic metaphors [...], but also of the exaggerated poetic encomiums that so stretched the truth as to totally eclipse any semblance of reality” (137).

Pero Urganda y toda la caterva de personajes de libros de caballería no son los únicos seres irreales en el “marco”, supuestamente extraficcional, de la primera parte del

⁹Aunque tradicionalmente el soneto es una forma “culto”, cabe resaltar que, justamente por ello, la poesía burlesca se apropia de esta forma para tratar temas vulgares. Como ejemplo de esto surge la tradición de la “sonetada”, que, como lo refiere Laskier Martin, son conjuntos de sonetos, como los preliminares y los epilógicos cervantinos, que tienen un contenido jocoso e incluso vejatorio (157).

Quijote. En efecto, en los poemas epilogales encontramos a los académicos argamasillescos: el Monicongo, el Paniaguado, el Caprichoso, el Burlador, el Cachidiablo y el Tiquitoc. Pero antes de analizar la forma y el contenido de estos poemas, así como la dudosa identidad de sus autores, es fundamental tener en cuenta su lugar en la estructura del *Quijote*.

Si nos remitimos a la página final de la primera parte de la obra, que precede a la aparición de estos poemas, tenemos una historia desconcertante:

un antiguo médico tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua eremita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos en letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas (de don Quijote) y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres (I, 52).

Las hazañas de don Quijote, que podríamos ubicar cronológicamente en la misma España de Cervantes, en la que la Santa Hermandad es un temor, hay ventas en vez de castillos, e hidalgos en vez de caballeros, están siendo ubicadas, si le creemos al “antiguo médico”, en un pasado remoto, pues su registro se halla en los cimientos de una eremita, y, además, están escritas en letras góticas (aunque en español, como aclara el narrador). Así pues, para introducir los poemas epilogales, Cervantes está haciendo un juego temporal inverso a aquel que empleó en los poemas preliminares: mientras en aquellos proponía que personajes míticos, de tiempos remotos, como Urganda, Oriana, Gandalín y los caballeros andantes estaban en el plano de don Quijote (e incluso, en el caso de Urganda y de Amadís, podían estar situados precisamente en 1605, pues se referían a la historia de don Quijote como un libro), con esta introducción a los poemas epilogales sitúa la historia de don

Quijote en una temporalidad mítica, remota, que bien podría ser la misma de sus libros de caballería.

Además, cabe resaltar que estos poemas son epitafios a personajes que aún no han muerto en la primera parte, con lo cual se construirían como anticipaciones que, paradójicamente, se sitúan en un pasado lejano al tiempo en el que se desarrolla la historia, con lo que, como afirma Márquez Villanueva, estos poemas estructuralmente representan la paradoja de ser epitafios escritos a no enterrados por seres desenterrados (133). De este modo, los poemas epilogales se presentan como textos abiertamente inverosímiles, que, al igual que los preliminares, cumplen la función de desestabilizar la estructura de la obra, mientras que siguen haciendo una burla a la tradición de presentar las obras enmarcadas en poemas preliminares y epilogales laudatorios¹⁰.

Estos poemas hacen una burla a las “academias”, pues sus autores, como ya se dijo, son los académicos de Argamasilla. Como lo destacan Márquez Villanueva y Laskier Martin, ya para finales del siglo XVI existían congregaciones intelectuales llamadas “academias”¹¹ pero con un carácter más que todo informal. Entre estas academias, Márquez Villanueva destaca la Academia de Ochoa, de la que Álvarez de Soria (nuestro “inventor” del cabo roto), e incluso Mateo Alemán, según el estudio de Laskier Martin (157), eran miembros. Esta academia, en palabras de Márquez Villanueva, “bien podría haberse

¹⁰La burla a la tradición también puede verse en que en estos poemas epilogales hay citas en latín: un “Hoc scripserunt”, que precede a todos los epitafios y un “in laudem Dulcineoe del Toboso”, que precede al poema del Paniaguado. Sobre el carácter superfluo de estas referencias ya nos había advertido el “amigo” de Cervantes en el “Prólogo”: “y con estos latinicos y otros tales (que le sugiere a Cervantes que se invente y los atribuya a quién quiera) os tendrán siquiera por gramático; que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy” (I, Prólogo).

¹¹Aparte de las congregaciones intelectuales llamadas “academias” no se puede pasar por alto que también las escuelas de ladrones en la obra cervantina reciben tal nombre, como se puede ver en “Rinconete y Cortadillo”, donde figura la academia de Monipodio, personaje cuyo nombre, no en vano, guarda algún parecido con el del Monicongo.

titulado, con igual o mayor justicia, Academia del Soneto Burlesco” (124). Debemos reconocer que en este punto el humor cervantino no está atacando la seriedad de una institución como la actual Academia, al poner entre sus miembros a seres como el Monicongo, sino que está reproduciendo, tal vez, un contexto académico propio de 1605. Esto no quiere decir que no haya una intención de ridiculizar una tradición literaria con estos poemas epilogales, pues el hecho de reproducir una sesión de una academia como la de Ochoa como epílogo¹², supone una burla a la estructura editorial que requería preliminares y epilogales “serios” que dieran prestigio a la obra.

Pasando a un análisis textual de los poemas, lo primero que cabe resaltar es su característica de “epitafios”. El epitafio, como poema que se escribe con ocasión de la muerte de alguien, y más precisamente para ser inscrito en su tumba, es una composición elegíaca¹³ seria que trata temas filosóficos, como la inminencia muerte y su carácter igualador, la inestabilidad de la fortuna, la posibilidad de una vida en el más allá, la pregunta fundamental por la desaparición de todo lo terreno (el tópico del *Ubi sunt?*) y el elogio del difunto, los cuales, según Eduardo Camacho Guizado, constituyen una invariable “tópica funeral” (39).

Acogiéndose a esta tradición, los epitafios de los argamasillescos son escritos que tratan estos tópicos elegíacos, y que se presentan como si fueran inscripciones hechas sobre las lápidas de los personajes de la obra cervantina. De este modo, encontramos versos como “yace debajo desta losa fría” en el poema del Monicongo, “aquí yace el caballero” en el

¹²El estudio de Laskier Martin va más allá en este punto, pues sostiene que todo *El Quijote* está estructurado como una sesión de academia burlesca que, según su investigación, empezaba con poemas laudatorios, se pasaba a la exposición (que sería la historia de Don Quijote), para concluir con poemas vejatorios (149).

¹³Tomo en este punto la definición de “elegía” propuesta por Eduardo Camacho Guizado en su estudio *La elegía funeral en la poesía española*, según el cual una elegía es una “composición poética de género lírico en la que se lamenta la muerte de una persona” (33).

poema del Cachidiablo, y “reposa aquí Dulcinea”, en el del Tiquitoc. Sin embargo, al ser don Quijote, Dulcinea, Sancho y Rocinante personajes de ficción (que, además, ni siquiera han muerto en la narración), el uso de demostrativos y deícticos para referirse a sus tumbas resulta sumamente problemático: ¿Dónde? ¿Cuál lápida? Recordemos en este punto que los poemas epilogales, al igual que los introductorios, se supone que deberían ser extraficciones, debían pertenecer al plano del lector, en el que se entiende que la historia narrada no es real. Sin embargo, estos epitafios rompen esa estructura, pues trasladan la ficción, la historia de don Quijote al plano de la realidad del lector, y le atribuyen en este nivel incluso una tumba, que ni siquiera aparece en el texto, pues estos epitafios no están inscritos sobre ninguna lápida sino en unos pergaminos que estaban en una caja.

Vemos entonces que, a fuerza de paradojas, la existencia de estos epitafios va adquiriendo un matiz sumamente burlesco, que, como veremos, se va a hacer explícito en su contenido. En efecto, los tópicos que resaltábamos como propios de una tradición elegíaca “seria” se trastocan en estos epitafios, y del elogio del muerto se pasa a la difamación, como se puede ver con el uso del epíteto “calvatrueno” para don Quijote en el poema del Monicongo o “bien molido y mal andante” en el del Cachidiablo; la descripción de Dulcinea como la de “rostro amondongado/ alta de pechos y ademán bríoso” en el poema del Paniaguado y “con asomos de dama”¹⁴ en el del Tiquitoc; y del pobre Sancho como “escudero el más simple” en el poema del Burlador y “Sancho Panza el majadero” en el del Cachidiablo.

¹⁴Martín de Riquer aclara que “dama” se usa en estos epitafios con la connotación de “mujer pública” (nota 19, I, 52).

Otro tanto sucede con la reflexión sobre la muerte que todo lo borra, sobre la caducidad de la vida y de la belleza. Si nos remitimos al poema del Paniaguado, que pretende ser epitafio de Dulcinea, leemos que el último terceto se abre con el verso “ella dejó, muriendo, de ser bella”. Este verso se acoplaría perfectamente al tópico elegíaco de la caducidad de la belleza, pero que adquiere un tono completamente burlesco si leemos el primer cuarteto, en el que se niega que Dulcinea haya sido bella en vida:

Esta que veis del rostro amondongado,
alta de pechos y ademán brñoso
es Dulcinea, reina del Toboso,
de quien fue el gran Quijote aficionado (I, 52).

También tomando como objeto de burla a Dulcinea, el epitafio del Tiquitoc juega con el tópico del poder devastador de la muerte que todo lo destruye, pero adquiere un carácter jocoso porque esa reflexión está referida a algo tan prosaico como la gordura de la dama tobosina. La muerte, en la reflexión del Tiquitoc, es tan poderosa que incluso puede convertir en polvo a una mujer tan rolliza como Dulcinea:

Reposa aquí Dulcinea;
y, aunque de carnes rolliza,
la volvió en polvo y ceniza
la muerte espantable y fea (I,52).

Por otro lado, la rima de estos poemas y su lenguaje, al igual que en los preliminares, resultan completamente cómicos. Por hacer que rime “el juicio que tuvo la veleta” el Monicongo decide que Jasón no es de Tesalia sino de Creta¹⁵; para encontrar términos que

¹⁵ Existen dos modos de leer este verso: “de mas despojos que Jasón de Creta”. Francisco Rico sostiene que debe ser interpretado como “que el botín que Jasón sacó de Creta” (nota 29, I, 52), mientras que Márquez Villanueva sostiene que “de Creta” debe ser leído como el epíteto de Jasón, error cometido a propósito para hacer del Monicongo un poeta risible (136). Si bien reconozco que el verso es ambiguo, acojo la lectura de

rimen con “el cuerpo chico” de Sancho, el Burlador decide recurrir a diminutivos como “tántico” y “borrico”; y el Caprichoso, haciendo honor a su nombre, decide escribir un soneto con estrambote, es decir, con tres versos más. De este modo Cervantes cierra la primera parte del *Quijote* ratificando su burla, esbozada en el “Prólogo”, a la tradición “seria” de los preliminares y epilogales, y a la estructura en la que lo “real” enmarca lo ficticio, y lo “serio” a lo cómico, pues, como se vio, estos seres argamasillescos no son ni reales (debido a sus nombres y la historia de la eremita, ni siquiera podemos sostener que sean verosímiles) ni sus poemas solemnes o laudatorios.

La segunda parte del *Quijote*, publicada diez años más tarde, en 1615, no se abre con poemas epilogales. Entre la primera y la segunda parte no sólo hay una brecha temporal de diez años, sino un evento editorial perturbador: la publicación, en 1614, del *Quijote* de Fernández de Avellaneda, que pretendía ser una continuación del de Cervantes. Así pues, en el “Prólogo” de la segunda parte encontramos más a un Cervantes encargado de atacar al autor del *Quijote* apócrifo, que a la tradición literaria y editorial de su tiempo. En este sentido, sí habría una estructura “tradicional”, pues los preliminares son extraficcional: en ellos sólo está presente el mundo del lector, que resulta ser el mismo de Cervantes y Fernández de Avellaneda. Sin embargo, no se puede decir que la poesía desaparezca del “marco” de la historia de don Quijote, pues como universo que enmarca las aventuras de don Quijote no sólo está el de Cervantes, su autor “real”, sino el de su autor “ficticio”: el historiador moro Cide Hamete Berengeli.

Márquez Villanueva, pues el hecho de construir rimas forzadas es una constante en estos poemas epilogales.

La función de la poesía en la estructura del Quijote

En el plano de Cide vuelve a irrumpir la poesía justo para cerrar la novela. En efecto, la pluma del historiador arábigo (no él) compone unos versos con los que clausura la posibilidad de seguir escribiendo sobre don Quijote:

¡Tate, tate, folloncicos!
de ninguno sea tocada;
porque esta impresa, buen rey,
para mí estaba guardada (II, 74).

En primer lugar, cabe destacar que, al igual que Urganda y los personajes de los libros de caballerías, o que el Monicongo y demás argamasillescos, la pluma es un personaje completamente irreal, que “escribe” en un lenguaje bajo y cómico. De este modo vemos que Cervantes continúa en su juego de romper una estructura en la que lo “real”, lo “serio”, enmarca a lo ficticio, pues para la pluma, que es un artificio de ficción, don Quijote es un libro (aunque histórico) de su autoría. A través de estos versos la pluma se muestra como un personaje que está al corriente del corpus de obras que circulan en el contexto de Cervantes y del lector, pues no sólo compone los dos primeros versos del poema citado, sino que, según Julio Alonso Asenjo (31), re-escribe los siguientes dos versos a partir del romance “Estando el Rey don Fernando”, concerniente a la toma de Granada. Estos versos, gracias a la pluma, se recontextualizan y pasan a referirse a la empresa de escribir el *Quijote*.

La pluma, además, vuelve a introducir el tema de la tumba de don Quijote, que resultaba un misterio en los epitafios que clausuraban la primera parte. Ya en el final de la segunda parte don Quijote muere, pero la pluma, para quien la historia de don Quijote es un libro con un referente real (recordemos que Cide se nos presenta como historiador que recoge las hazañas de don Quijote mas no como novelista), traslada su tumba del plano de

la narración al plano del lector, de Cervantes y de Avellaneda. Así, afirma que nadie puede volver a inventar otra salida de don Quijote, puesto que éste “real y verdaderamente” yace enterrado:

a despecho y pesar del escritor fingido y tordillesco que se atrevió, o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero (...) le advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje descansar en la sepultura a los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo (II,74).

De este modo, la tumba de don Quijote se ubica en el plano de la realidad extratextual, pero su epitafio lo hace un personaje interno a la narración: el bachiller Sansón Carrasco, quien escribe:

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco (II, 74).

En el poema del Bachiller, como en los de los argamasillescos, surge la referencialidad propia del epitafio: hay un “aquí” que sería la tumba de don Quijote, pero ésta, como se ha visto, está situada en un lugar ambiguo: entre el plano de la narración y el del lector. Además, el epitafio también es ambiguo en cuanto a su contenido e intención: pretende tratar un tema serio, la muerte de don Quijote, pero lo hace recurriendo al lenguaje coloquial y difamatorio de los epitafios de los académicos. En efecto, para Sansón, el difunto, que siguiendo la tradición elegíaca debería ser loado, es “espantajo” y “coco”, y

los versos que pretenderían elogiarlo resultan forzados y reiterativos hasta la incoherencia (“que la muerte no triunfó/ de su vida con su muerte” o “tuvo a todo el mundo en poco/ fue el espantajo y el coco/ del mundo”), algo completamente coherente, si tenemos en cuenta que su autor, Sansón Carrasco, se revela en la obra como un completo fantoche.

De este modo, no cabría hablar “del mal poeta de Cervantes” (tal vez del “mal poeta de Sansón”, o del “Cachidiablo”) sino de un Cervantes artífice muy coherente de personajes poetas, pues les atribuye versos que encajan perfectamente en lo que cabría esperar de ellos (no esperaríamos de Sansón, Urganda o alguien llamado Tiquitoc una égloga de Garcilaso) y , sobre todo, artífice de estructuras muy complejas de ficción dentro de la ficción que se desestabilizan por la posición estratégica que en ellas tiene la poesía. Estamos entonces ante lo que, en palabras del académico don Monicongo de la Argamasilla, sería “la musa más horrenda y más discreta”; horrenda en cuanto puede dar a luz poetas pésimos, pero también discreta, pues estos poemas “malos” o “forzados” no son gratuitos, sino que están cumpliendo la función de introducir tanto un tono humorístico, como una ambigüedad en el límite entre la ficción y la realidad, características ambas que van a ser fundamentales en la obra que están enmarcando.

CAPÍTULO 2

La poesía en el *Quijote*: tan común como un pipote

Bien los puede vuestra merced mandar quemar [a los libros de poesía], como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosque y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.
(I,6)

La poesía en el plano de don Quijote es un elemento fundamental, no sólo por sus múltiples irrupciones, sino porque, como veremos, se configura como un proyecto vital análogo a la caballería andante: actuado por unos, admirado por otros, vituperado por muchos, pero conocido por todos. Desde el capítulo 6 de la primera parte, el mundo de la poesía aparece dotado de una existencia material, con la presencia de libros como *La Galatea*, entre otros. Pero el mundo de la poesía se visibiliza también a partir de las referencias y apropiaciones, hechas por los personajes, de una tradición literaria culta y popular. Además, la obra está poblada de personajes poetas salidos de una tradición literaria, como los múltiples pastores que componen espontáneamente sobre sus desdichas, de poetas de profesión, como don Lorenzo, y de poetas que asumen su rol a modo de acto performativo que implica traer la literatura a la realidad, y dentro de los cuales encontramos, naturalmente, a don Quijote.

Ya en el escrutinio de la librería (I,6), la poesía es el medio para llevar a cabo una inversión de planos; en efecto, en el plano de la ficción, que sería el de los personajes cervantinos (el cura, el barbero, el ama y la sobrina), aparecen libros que pertenecen al

plano de la realidad del lector, tales como: *La Diana*, de Montemayor; *La Diana Segunda*, de Gil Polo; *Los diez libros de fortuna de Amor*, de Antonio de Lofraso; *El pastor de Iberia*, de Bernardo de la Vega; *Ninfas de Henares*, de Bernardo González de Bobadilla; *Desengaños de celos*, de Bartolomé López de Enciso; *El pastor de Filida*, de Luís Gálvez de Montalvo; *Tesoro de varias poesías*, de Pedro de Padilla; *El Cancionero* de López Maldonado; *La Araucana*, de Alonso de Ercilla; *La Austríada*, de Juan Rufo; *El Monserrato*, de Cristobal de Virués; *Las lágrimas de Angélica*, de Luís Barahona de Soto, además de *La Galatea*. Vemos entonces que los personajes de ficción, al igual que en los poemas preliminares, pasan a ser lectores y críticos de obras y autores presentes en la realidad del lector de 1605.

Es significativo, además, que estos libros, que ontológicamente gozan de más “realidad” que los personajes cervantinos, estén a merced de ellos: de hecho, depende de su juicio que sean o no quemados, es decir, que existan materialmente o no en el universo de don Quijote (o al menos en su biblioteca). Con el caso de *La Galatea*, esta inversión de planos alcanza su clímax, pues justamente en este punto tenemos la primera alusión a Cervantes en el plano de don Quijote, ya que resulta ser “grande amigo” del cura, quien hace incluso una crítica de su poesía:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versados en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre (I, 6).

Pero en el universo de don Quijote no sólo se hace presente esta tradición culta de poemarios o novelas en verso escritos por reconocidos autores del contexto de Cervantes, sino que los romances, tanto cultos como populares, cobran una gran importancia en la

estructura de la obra. Según Julio Alonso Asenjo (29), el inicio del *Quijote*, el tan citado “En un lugar de la Mancha...”, pertenecería al *Romance del amante apaleado* (¿acaso vislumbrando ya el destino del Hidalgo?), publicado por primera vez en 1596, cuyo personaje tiene tan mala suerte en sus aventuras como don Quijote:

Un lencero portugués
recién venido a Castilla,
más valiente que Roldán
y más galán que Macías,
en un lugar de la Mancha,
que no le saldrá en su vida,
se enamoró muy despacio
de una bella casadilla (citado por Alonso, 29).

Además, como se vio en el capítulo 1 del presente trabajo, la obra se cierra con una cita a un romance. Los versos de la pluma de Cide, “porque está impresa buen rey,/ para mi estaba guardada” (II, 74), resultan ser una adaptación del romance “Estando el Rey don Fernando”, con lo cual, siguiendo lo propuesto por Alonso, el *Quijote* quedaría estructuralmente enmarcado por romances. Además, según el mismo autor (33), incluso la trama del *Quijote* tendría una relación intertextual con los romances, pues el personaje “loco” por leer gestas heroicas ya había aparecido en un entremés anónimo titulado “Entremés de los romances”, compuesto alrededor de 1592, cuyo protagonista, Bartolo:

de leer el Romancero,
ha dado en ser caballero,
por imitar los romances,
y entiendo que, a pocos lances,
será loco verdadero. (Huerta Calvo ed. ,126).

Aparte de la influencia de los romances en la composición del *Quijote*, cabe resaltar que éstos también aparecen citados por los personajes de la obra. En este punto es fundamental

aclarar que los romances populares¹⁶ no pueden ser separados de la caballería andante, pues “para el público del siglo XVI formaban un único campo, el de la historia o historias de caballeros, de amores y aventuras más o menos verídicas o fantásticas” (Alonso, 26). Así, el proyecto de don Quijote de armarse caballero andante tendría una relación intertextual con la poesía: ésta, en muchos casos, sería el referente de ficción que don Quijote pretende trasladar a la realidad.

De hecho, la primera irrupción de la poesía en el universo de don Quijote se da justamente con un romance. Cuando el manchego llega al primer castillo-venta para pedirle al rey-ventero que lo arme caballero andante recita: “mis arreos son las armas/ mi descanso el pelear” (I, 2), versos que pertenecen al “Romance de la Constanca”. Pero lo más significativo de este episodio no es la cita que hace don Quijote, un personaje letrado hasta la locura, sino la respuesta del rey-ventero, probablemente analfabeta: “según eso, las camas de vuestra merced serán la duras peñas, y su dormir siempre el velar” (I, 2), que sería la continuación del romance popular anteriormente mencionado:

Mis arreos son las armas
 mi descanso es pelear
 mi cama las duras peñas,
 mi dormir siempre el velar.
 Las manidas son oscuras,
 los caminos por usar,
 el cielo con sus mudanzas
 ha por bien de me dañar.
 Andando de sierra en sierra
 por las orillas del mar,
 por probar si en mi ventura
 hay lugar donde avadar.
 Pero por vos, mi señora,
 todo se ha de comportar (Durán ed., 162-163).

¹⁶ Agustín Durán afirma en el Discurso Preliminar a su *Colección de Romances Castellanos: anteriores al siglo XVIII* que “el romance antiguo castellano ha sido la primitiva combinación métrica adoptada por nuestros antepasados para conservar la memoria de sus sentimientos, sus fastos, sus fábulas, y de su modo social de existir” (XLIX).

Con esto se hace evidente que los romances son transversales en la obra a todos los estamentos sociales. Son un referente presente en la conciencia de todo tipo de personajes, como seguramente lo eran en el contexto de Cervantes, gracias a la transmisión oral tanto de la épica, como de la historia española, a través de los romances. En este punto es significativo notar que entre los libros de poesía que se encuentran en la biblioteca de Don Quijote no aparece ningún *Romancero*, sobre todo, teniendo en cuenta que ya desde 1547, año de la aparición del *Cancionero de Amberes*, empiezan a ser publicadas recopilaciones de los romances populares con las diversas variantes. Cabe resaltar, entonces, que la difusión de los romances, como lo afirma Juan Alcina Franch, es completamente independiente de su posterior fijación por escrito: “al hablar del *Romancero español* se entiende, esencialmente, la colección de romances que han tenido vida entre el pueblo, que los ha conservado en su memoria, hasta que una circunstancia frecuentemente accidental los ha fijado por escrito” (7). Don Quijote, como todos los otros personajes de su universo, conoce los romances por tradición oral, y justamente esto es lo que permite que pueda expresar su situación mediante los versos del “Romance de la constancia” y pueda ser perfectamente decodificado y entendido incluso por un personaje analfabeta, quien responde remitiéndose al mismo referente poético.

Dentro del corpus de romances populares que narran crónicas caballerescas encontramos aquellos relativos a las gestas de Roncesvalles. En este grupo entraría la historia de Durandarte, presente tanto en romances populares anónimos, como en romances

de Lucas Rodríguez¹⁷. Estos romances narran la historia del caballero Durandarte, que muere en la Batalla de Roncesvalles y pide a su primo Montesinos que le saque el corazón y lo lleve a su señora Belerma, quien, en efecto, recibe el recado del caído.

En la segunda parte del *Quijote*, en el episodio de la cueva de Montesinos, Cervantes toma como referente estos romances y recrea su trama en el plano de don Quijote. En este episodio el manchego reproduce el motivo caballeresco de la entrada a la cueva en busca de aventuras. Así, entra a la cueva de Montesinos, donde dice encontrar a los personajes del romance de Durandarte, quienes han sido encantados por Merlín y están a la espera de un caballero que cumpla heroicas gestas para desencantarlos. Este capítulo resulta, quizás, el más ambiguo de la obra, pues queda abierto para la interpretación del lector darle o no crédito a lo allí narrado. Así pues, cabe resaltar que don Quijote entra solo y no hay una segunda voz que contraste su versión de los hechos, y, además, el mismo Cide recomienda “que se tenga esta historia por apócrifa” (II, 24). Aparte de esto, don Quijote, quien apenas sale afirma vehementemente ante Sancho y el Primo que efectivamente se encontró con Durandarte, Belerma y Montesinos, se muestra dubitativo sobre la “verdad” de dicho episodio más adelante. Esto se evidencia en el hecho de preguntarle al mono adivino de maese Pedro (II, 25) y a la cabeza encantada (II, 62) si esas cosas habían sido o no “verdaderas”, con el ítem de que ellos responden de manera ambigua. De este modo, estamos ante una situación en la que, como afirma Edward Riley, “el lector verdaderamente cauto sabe que nunca llegará a conocer la verdad, pero si se empeña en ponerse al mismo nivel de los personajes del libro y en unirse a la discusión, puede optar por la más plausible de las posibilidades” (175).

¹⁷ Durán recupera 5 anónimos, publicados en el *Cancionero de Romances (1550)* y 4 de Lucas Rodríguez, publicados en su *Romancero Historiado (1582)*.

En este episodio, si optamos por la posibilidad de darle crédito a don Quijote, Durandarte se sale del plano de la ficción caballerescas para ubicarse en el mismo plano del hidalgo y recita, en el siglo XVII, los versos de un romance anónimo, cuya trama corresponde al siglo VIII. Según John Gornall y Colin Smith el episodio de la cueva de Montesinos “serves to show that the Carolingian-chivalresque world is, or can be, a living reality” (Gornall y Smith, 354); sirve para traer al plano de don Quijote sus referentes caballerescos, mezclando estos dos niveles.

El romance que se toma como referente en este episodio es una variante del anónimo “Durandarte moribundo recomienda a Montesinos que lleve su corazón a Belerma”. Según Clemencín (nota 19, I, 23), los dos últimos versos del fragmento del romance reproducido en este episodio son cosecha del propio Cervantes, quien estaría mezclando las diferentes variantes sobre esta historia, en las cuales hay divergencias en cuanto si fue con un puñal o con una daga que se le extrajo el corazón a Durandarte:

«¡Oh, mi primo Montesinos!
lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto,
y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
sacándomele del pecho,
ya con puñal, ya con daga.» (II, 23).

Pero no contento con traer a Durandarte al plano de don Quijote, Cervantes inserta la lógica del mundo del hidalgo en la trama del poema carolingio. Así, el motivo literario del corazón del enamorado se materializa, y el corazón de Durandarte, en este episodio, pesa dos libras y debe ser salado “porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado” (II, 23). Así mismo, el motivo poético del retrato de la amada toma un vuelco

realista, y la deslumbrante Belerma es descrita por don Quijote como cualquier aldeana de un contexto extralírico: “era cejjunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostrábanse ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras”(II, 23), percepción ante la cual replica Montesinos que:

si había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa la malas noches y peores días que aquel encantamiento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. Y no toma ocasión su amarillez o sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses, y aun años, que no le tiene ni asoma por sus puertas (II, 23).

Vemos entonces que, así como el corazón del caballero es susceptible de podredumbre, Belerma puede padecer de ojeras, de amarillez por el trasnocho, de defectos físicos, e incluso del “mal mensil”, que lo padeciera de no ser por estar encantada¹⁸. De este modo, es en torno al referente poético que en el capítulo en análisis se da una transferencia de la lógica de la ficción a la lógica de la realidad y viceversa, con lo cual la poesía, en este caso el romance del ciclo carolingio, sería un elemento fundamental en la construcción de ambigüedad en la estructura de la obra.

Además de estas referencias a los romances, en las que los versos son transcritos sin alteraciones, hay otro tipo de referencias en las que sí hay un cambio en el contenido de los poemas referidos, hecho con el fin de acomodarlo al universo de don Quijote. Un ejemplo de esto sería la apropiación que hace el hidalgo del romance anónimo “Lanzarote del Lago”

¹⁸ Esta construcción prosaica de Belerma y del corazón de Durandarte teje una relación intertextual ya no con los romances populares, sino con el romance culto, de 1582, “Diez años vivió Belerma”, de Luís de Góngora y Argote. En este romance también se tematiza el “mal mensil” de Belerma, y su llanto se manifiesta “con los ojos que ya eran/ orinales de Neptuno” (54). Del mismo modo, la donación del corazón lleva a que doña Alda, viuda del conde Rodolfo, se exprese en los siguientes términos: “volved luego a Montesinos/ ese corazón que os trujo,/ y enviadle a preguntad/ si por gavián os tuvo” (54).

desde su primera salida¹⁹; los primeros seis versos de este romance son recitados por don Quijote ante las “damas” de la primera venta, pero realiza un cambio y reemplaza Lanzarote por su propio nombre y Bretaña por “su aldea”, eso sí, sin cambiar la métrica del romance con estas modificaciones, con lo cual se lleva a cabo una actualización del romance y, con ello, un cambio de su referente, que pasa a ser la prosaica España del siglo XVII y su insigne caballero:

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido,
como fuera *Lanzarote*
cuando de *Bretaña* vino,
que dueñas curaban dél (sic),
doncellas de su rocino (Duarán, 198, mi énfasis)

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don *Quijote*
cuando de *su aldea* vino:
doncellas curaban dél (sic);
princesas, de su rocino (I, 2, mi énfasis)

Igualmente, con el romance del marqués de Mantua, don Quijote hace una recontextualización; al final de la primera salida, el hidalgo se encuentra apaleado por unos mercaderes y es encontrado por su vecino Pedro Alonso, frente a quien recita fragmentos del romance popular “Valdovinos y el marqués de Mantua”, identificándose él con el moribundo Valdovinos y viendo en su vecino al marqués²⁰. Ante esta situación, el narrador comenta que dicha historia “le pareció a él que le venía *de molde*” (I, 5, mi énfasis), con lo cual vemos que el referente poético para don Quijote se construye como el modelo que adapta a su propia vida.

¹⁹ Otra referencia hecha por don Quijote al romance “Lanzarote del Lago” figura en I, 13, sólo que en esta ocasión no se modifica. Además, en II, 31 aparece en boca de Sancho como argumento para que cuiden de su rocín.

²⁰ Esta escena podría ser tomada del “Entremés de los romances”. En esta obra Bartolo (el personaje que enloquece por “leer el romancero”) también es apaleado a causa de sus desatinados proyectos caballerescos y es encontrado por su padre, a quien confunde con el marqués de Mantua, identificándose él con Valdovinos. Es relevante en este pasaje que el anónimo autor del entremés cita los mismos versos del romance “Valdovinos y el marqués de Mantua” que figuran en el *Quijote* (versos 177,178, 267 y 268 del romance original).

Esta misma recontextualización del referente poético alcanza los primeros dos versos del “Soneto X” de Garcilaso de la Vega: “¡oh dulces prendas, por mi mal halladas!./ dulces y alegres cuando Dios quería”. Don Quijote recita estos versos ante unas tinajas del Toboso que encuentra en la bodega de la casa de don Diego de Miranda (II, 18), las cuales le recuerdan a Dulcinea. Así, Don Quijote cambia el sentido original, pues en el contexto del soneto estos versos hacen alusión a las prendas de la amada perdida, mientras que en el contexto del Quijote hacen referencia a las tinajas que nunca vieron los ojos de la amada tobosina. Así, la poesía se configura como un ámbito maleable en virtud de su posibilidad de ser traída al plano de la realidad, de adaptarse a las experiencias de sus lectores.

Pero el juego con citas no es el único mecanismo a través del cual irrumpe la poesía en el *Quijote*. De este modo, contamos con tres tipos de personajes poetas que nos presentan sus propias creaciones líricas y que dialogan con la tradición literaria del tiempo de Cervantes. El primer grupo sería el de los personajes salidos de dicha tradición, como los hermosos pastores que tañen sus instrumentos y cantan espontáneamente sus desdichas; el segundo, el de los personajes de carne y hueso que se hacen poetas de profesión y componen poemas estableciendo relaciones intertextuales con esa tradición literaria; y el tercero, finalmente, sería el de los personajes que deciden asumir la poesía como un acto performativo, trayendo los tópicos líricos a la realidad, como sería el caso de don Quijote en Sierra Morena.

Dentro del primer grupo de personajes poetas encontramos al pastor Grisóstomo y a su amigo Ambrosio. El primero, como personaje poético (no sólo poeta), *muere de amor* por la pastora Marcela dejando su “Canción desesperada” (I, 14), y el segundo escribe su epitafio. También, en este mismo grupo de poetas literarios estaría Cardenio, quien

enloquece de amor y queda en una situación análoga a la de don Quijote, haciendo cabriolas en Sierra Morena, donde compone el poema, compuesto por tres ovillejos, “¿Quién menoscaba mis bienes?”, así como los sonetos “Santa amistad, que con ligeras alas” y “O le falta al Amor conocimiento”. Además, encontramos a don Luis, enamorado de doña Clara, quien está cerca de *enloquecer de amor*. Este personaje, disfrazado de mozo de mulas, persigue a su amada y canta el romance “Marinero soy de amor” y la oda “Dulce esperanza mía”. La función de estos poemas es caracterizar a los personajes que los recitan. En efecto, todos estos personajes son cultos, razón por la cual sus poemas van a dialogar con la tradición literaria áurea seria y, además, van a expresar las situaciones vitales de sus autores recurriendo a tópicos líricos.

Así pues, vemos que, si bien Grisóstomo y Ambrosio son pastores, no son pastores “reales”, hombres “robustos y curtidos” (II, 73), como diría el ama, ni analfabetas extraños a las “jeringonzas caballerescas” de Don Quijote, como los cabreros del capítulo 11 de la primera parte. Sus mismos nombres son literarios y establecen una relación con su carácter: ninguno se llama Antonio, por ejemplo, como el cabrero cantor, sino que el desventurado que muere de tristeza, se llama justamente *Grisóstomo*, mientras que su leal amigo se llama *Ambrosio*, un derivado de ambrosia. Estos dos pastores son personajes salidos de una tradición literaria, concretamente de las novelas pastoriles: son pastores idílicos, bellísimos, cultos y delicados mancebos que deciden ir por los campos cantando sus amores, tal como los pastores de *La Galatea* o de las *Églogas* de Garcilaso. De hecho, el difunto Grisóstomo y sus compañeros pastores no pertenecen a un bajo estamento (como los pastores y cabreros reales), sino que, por el contrario, son hijos de familias adineradas, son estudiantes de Salamanca, que, conociendo la tradición lírica pastoril, deciden disfrazarse para dedicarse

a ir tañendo por los campos: “no pasaron muchos días después que se vino de Salamanca (Grisóstomo), cuando un día remaneció vestido de pastor, con su callado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía; y juntamente se vistió con él de pastor otro su grande amigo, llamado Ambrosio, que había sido su compañero en los estudios” (I, 12).

Así, en diálogo con una tradición culta, el epitafio de Ambrosio retoma el tópico lírico de la bella ingrata y del imperio y tiranía de amor: “murió a manos del rigor/ de una esquiva, hermosa ingrata, / con quien su imperio dilata/ la tiranía de amor” (I, 14). Paralelamente, la “Canción desesperada” de Grisóstomo reproduce los tópicos de la tradición áurea culta en ocho estrofas compuestas por dieciséis endecasílabos y una final compuesta por cinco: la primera estrofa se ocupa del tópico de la dama cruel; la segunda, de su caracterización como fiera; la tercera, de la soledad buscada por el amante adolorido; la cuarta, del desdén de la amada; la quinta, de los celos; la sexta, del imperio de amor; la séptima, de la supuesta alegría de la ingrata en la muerte de su enamorado; la octava, de la muerte y condena del enamorado (expresada a través de múltiples referencias mitológicas cultas); y la novena, de la misma “Canción desesperada”, también en relación con el motivo de la muerte del enamorado.

Este último tópico, como afirma Juan Bautista Avalle Arce, da un giro frente a la tradición lírica áurea, en la que la muerte sólo se tematiza como un deseo del amante no correspondido, y pasa a sugerir que la muerte de Grisóstomo fue más bien un suicidio. Esto se puede ver, como lo resalta Avalle Arce, en el hecho de que Grisóstomo afirme que a su cuerpo tal vez no sean debidas las exequias, ni siquiera la mortaja ni toda la pompa fúnebre,

ya que, desde unos valores postridentinos, el suicida estaría privado incluso de la posibilidad de tener “cristiana sepultura” (Avalle Arce 194):

Venga, que es tiempo ya, del hondo abismo
 Tántalo con su sed; Sísifo venga
 con el peso terrible de su canto;
 Ticio traya su buitre, y ansi mismo
 con su rueda Egion no se detenga,
 ni las hermanas que trabajan tanto,
 y todos juntos su mortal quebranto
 trasladen en mi pecho, y en voz baja
 - si ya a un desesperado son debidas-
 canten obsequias tristes, doloridas
 al cuerpo a quien se niegue aún mortaja.
 Y el portero infernal de los tres rostros,
 con otras mil quimeras y mil monstrros,
 lleven el doloroso contrapunto;
 que otra pompa mejor no me parece
 que la merece un amador difunto.

Canción desesperada, no te quejes
 cuando mi triste compañía dejes;
 antes, pues que la causa do naciste
 con mi desdicha augmenta su ventura,
 aun en la sepultura no estés triste (I, 14).

El diálogo intertextual que tejen los versos de Grisóstomo con la lírica áurea es puesto en evidencia, y también en ridículo, por el narrador, quien afirma que: “el que la leyó dijo que no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas, y de ausencia, todo en prejuicio del buen crédito y buena fama de Marcela” (I, 14). Ante lo cual, Ambrosio responde:

para que, señor, os satisfagáis desa duda, es bien que sepáis que cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela, de quien él se había ausentado por su voluntad, por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros; y como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas (I, 14).

Estamos, entonces, ante un personaje que decide vivir una tradición literaria, decide hacerse pastor y ausentarse *voluntariamente* de su amada sólo para experimentar los tópicos de dicha tradición (los celos, la ingratitud, las sospechas) así estos no correspondan con su realidad. De este modo, la poesía termina de caracterizar al personaje, no sólo como un personaje culto, por su conocimiento de la alta lírica áurea, sino como un personaje que, al igual que Don Quijote, pretende trasladar la ficción a la realidad. Cabe resaltar, en este punto, que hemos ubicado a Grisóstomo entre los personajes salidos de una tradición lírica por sus intachables cualidades físicas y morales, por su nombre, lírico también, por su amor desesperado por una dama igualmente deslumbrante y por haber muerto a causa de este amor, características todas de personajes más ficcionales que reales. Sin embargo, es importante notar que también comparte características con los poetas que asumen este rol como un acto performativo, pues, como se vio, Grisóstomo busca artificialmente vivir los tópicos de la poesía amorosa, del mismo modo en que Don Quijote busca vivir los de los referentes caballerescos. No obstante, Grisóstomo sí logra esa concordancia entre sus referentes literarios y su realidad: tiene todas las características de un hermoso pastor y conoce, realmente, a una hermosa pastora, es decir, no tiene que proyectar esos ideales sobre una realidad que no corresponde con ellos, como le sucede a don Quijote con su no tan afortunado físico y con su rolliza Dulcinea.

También los poemas de Cardenio contribuyen a caracterizar a su autor. Cardenio es, igualmente, un personaje proveniente de un alto estamento social, un personaje culto. Así, su poesía, como la de los dos pastores, va a trabajar los tópicos de la alta tradición lírica amorosa. En este juego con la tradición literaria es significativo el poema “¿Quién menoscaba mis bienes?”, pues allí se sintetizan los principales motivos de dicha tradición.

En “¿Quién menoscaba mis bienes?” tenemos tres estrofas compuestas por una triple alternancia entre octosílabos y trisílabos que culminan en cuatro octosílabos seguidos. Esta estructura métrica de Cardenio, denominada “ovillejo”²¹, como afirma Gaspar Garrote Bernal, “es la primera manifestación conocida de tal forma” (121). En esta estructura los trisílabos nombran los tópicos principales de la tradición lírica amorosa: el desdén, los celos, la ausencia, el amor, la fortuna, la muerte, la mudanza y la locura²², mientras que los octosílabos, que se alternan con estos, los definen; por su parte, los cuatro octosílabos seguidos, que cierran cada estrofa, sacan una conclusión sobre la situación particular del personaje a partir de la caracterización hecha de los tópicos.

Así, en las dos primeras estrofas el desdén se toma como “lo que menoscaba los bienes”, los celos como “lo que aumenta los duelos”, la ausencia como “lo que prueba la paciencia” el amor como “lo que causa dolor”, la fortuna como “lo que la gloria repugna”, y el cielo como aquello que puede “consentir el duelo” (tópico de la fatalidad). En la tercera estrofa la caracterización de los tópicos continúa, sólo que se da mediante la paradoja. Ideas aparentemente incompatibles convergen para configurar la situación sin salida en la que se encuentra el personaje, ya que su “suerte” está en “la muerte” y su “cura” es la “locura”:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿Quién aumenta mis duelos?
Los celos.
Y ¿Quién prueba mi paciencia?
Ausencia.

²¹Cabe resaltar que esta invención no está propuesta por Cervantes como poeta, sino que es de autoría de un personaje de ficción, y, además, un personaje en estado de locura. Vemos entonces que el juego poético-ficcional que propone Cervantes, al concederle la autoría de una creación métrica suya a un personaje como Cardenio, emborrona, aún más, los límites entre ficción y realidad.

²²Cervantes en *La Galatea* hace uso de ellos. En el episodio de las bodas de Daranio (*Galatea*, Libro 3) aparece la representación de los “cuatro discretos y lastimados pastores” (346), en la que Oromopo representa en su poema el tópico de la muerte (346), Marsilio canta al desdén (349), Crisio a la ausencia (352), y Orfenio a los celos (357), todo ello en relación al tema del amor.

De este modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.

¿Quién me causa este dolor?
Amor.
Y ¿Quién mi gloria repugna?
Fortuna.
Y ¿Quién consiente mi duelo?
El cielo.
De este modo, yo recelo
morir deste mal estraño,
pues se aumentan en mi daño,
amor, fortuna y el cielo.

¿Quién mejorará mi suerte?
La muerte.
Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?
Mudanza.
Y sus males ¿quién los cura?
Locura.
De ese modo no es cordura
querer curar la pasión
cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura (I, 27).

Así pues, vemos que el poema tiene una función fundamental en la construcción del personaje, pues caracteriza a Cardenio como un personaje que se encuentra en una situación sin salida posible. En efecto, más adelante nos enteraremos de que, estando comprometido con Luscinda, su amigo don Fernando termina casándose con ella, sin que la dama se oponga, aparentemente, a tal matrimonio²³. Las paradojas del ovillejo ponen en evidencia la situación del personaje y su consiguiente locura, y hacen coherente, entonces, que éste sea encontrado más adelante en paños menores, dando cabriolas como las de don Quijote, también en Sierra Morena. Cardenio, a través de este poema, se muestra como un personaje

²³ Los sonetos de Cardenio también le anticipan al lector la trama de su historia; así, “O le falta al Amor conocimiento” da cuenta de que Cardenio está padeciendo por amor, mientras que “Santa amistad que con ligeras alas” da cuenta de que un amigo lo ha traicionado. Es de notar, entonces, que todas las creaciones de Cardenio, como las de los pastores literarios, son autorreferenciales.

salido de una tradición literaria: un ser que ni siquiera tiene que buscar artificialmente el dolor, como Grisóstomo, sino que, efectivamente, vive una desgracia y no tiene que cumplir el acto performativo de enloquecer, como don Quijote, sino que realmente pierde el juicio por su pena de amor.

Los poemas de don Luis también cumplen un papel fundamental a la hora de caracterizar a su autor. Cabe resaltar que dentro de este grupo de poetas que denominamos “salidos de una tradición literaria”, don Luis es el único que emplea una forma popular: un romance. Sin embargo, acto seguido canta un poema que sí proviene de una tradición lírica culta: una oda. Esta elección métrica no es gratuita, pues en la construcción del personaje hay una ambigüedad entre lo culto y lo popular. Don Luis es el hijo de un poderoso noble aragonés, es decir, pertenece a un alto estamento social, con lo que resulta completamente coherente el uso de una forma como la oda, pero no debemos olvidar que llega a la venta disfrazado de mozo de mulas, disfrazado de personaje popular, en cuya caracterización es completamente coherente el uso de un romance.

Cabe resaltar que ambos poemas son cantados por el personaje con una voz excepcional, rasgo que lo acerca a poetas literarios, como los pastores que cantan armoniosamente sus desdichas en las novelas pastoriles del Siglo de Oro. La voz de don Luis, en palabras del narrador, es “tan entonada y tan buena, que les obligó a que todas les prestasen atento oído (...) nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba” (I, 42). De igual modo, Dorotea la caracteriza como la voz de un mozo que “de tal manera canta, que encanta” (I, 42), y, más adelante, hablando con doña Clara, se refiere a ésta como “la mejor voz que quizás habrás oído en toda tu vida” (I, 43). Así mismo, la historia de don Luís es una historia de amor completamente literaria: la de un joven, noble y bello

mancebo enamorado de una joven y bella dama, con la que nunca ha hablado, pero que corresponde en su amor. Esta dama, sin embargo, resulta ser de menor posición social, hecho que se manifiesta como un obstáculo para su unión.

En “Marinero soy de amor” don Luis expresa su situación desde los tópicos líricos de la tradición áurea. En este romance recurre al motivo de la navegación amorosa, del amante que se identifica con un marinero perdido y sin esperanza que sigue a una estrella y que está a merced de todos los peligros del mar:

Marinero soy de amor,
y en su piélago profundo
navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno.
Siguiendo voy a una estrella
que desde lejos descubro,
más bella y resplandeciente
de cuantas vio Palinuro.
Yo no sé adónde me guía,
y así, navego confuso,
el alma a mirarla atenta,
cuidadosa y con descuido.
Recatos impertinentes,
honestidad contra el uso,
son nubes que me la encubren
cuando más verla procuro.
¡Oh clara y luciente estrella,
en cuya lumbre me apuro!
al punto que te me encubras,
será de mi muerte el punto (I, 43).

Ahora, si nos remitimos a la historia del personaje, el romance cumple la función de anticiparla y de contenerla: más adelante nos enteraremos de que don Luis ha abandonado su casa y anda siguiendo a su amada, llamada justamente Clara²⁴, en un viaje que ella emprende junto con su padre, el oidor. Así pues, como afirma Carlos Mata, la imagen del

²⁴ Carlos Mata establece la relación entre el verso “Oh clara y luciente estrella”, y el hecho de que la amada de don Luis se llame Clara (Mata 135)

marinero que sigue a una estrella tiene una perfecta relación con la situación del personaje (142), pues éste se desplaza siguiendo a su dama y enfrentándose a múltiples peligros, que serían las consecuencias de ser reconocido en su disfraz de mozo de mulas. Este desplazamiento, siguiendo lo propuesto por Mata (140), lo hace “sin esperanzas”, pues si bien se sabe correspondido por su amada, hay un impedimento para su unión: la diferencia entre las condiciones sociales de los enamorados.

El segundo poema también cumple una función anticipatoria frente a la trama de este inciso. Como lo resalta Carlos Mata, esta historia no acaba en “final feliz”, pero éste se podría esperar, pues gracias a su obstinación en seguir a la amada, don Luis termina siendo reconocido y logra ganar la aprobación del padre de doña Clara para su matrimonio, y, además, don Fernando se ofrece para interceder ante el padre del mancebo (Mata 133). De este modo, siguiendo lo propuesto por Mata, es de notar que el segundo poema, la oda, realmente es una continuación del romance, y, así, de la trama del inciso (140). En efecto, si el romance hacía énfasis en los “peligros” y en la imposibilidad de la esperanza cuando está disfrazado de mozo de mulas, la oda plantea la posibilidad de “alcanzar desde la tierra el cielo” una vez asume su alta posición social, justamente por la obstinación en el amor:

Amorosas porfías
tal vez alcanzan imposibles cosas;
y así, aunque con las mías
sigo de amor las más dificultosas,
no por eso recelo
de no alcanzar desde la tierra el cielo (I, 43).

En contraste con estos poetas literarios, encontramos a los de carne y hueso: entre estos hay dos que no aparecen en la novela sino que sólo son mencionados, aunque sí se transcriben sus composiciones: el tío del cabrero Antonio (I, 11), que compone el romance “Yo sé

Olalla que me adoras”, y el poeta Pedro de Aguilar, un soldado amigo del Cautivo, quien escribió dos sonetos bélicos “Almas dichosas que del mortal velo” y “De entre esta tierra estéril, derribada” (I, 40). Ahora, como poetas que sí aparecen en la obra, están don Lorenzo con su glosa “Si mi *fue* tornase a *es*” y su soneto “El muro rompe la doncella hermosa”, y Sansón Carrasco, que cuando asume el rol de caballero del bosque compone el soneto “Dadme, señora, un término que siga” y, para cerrar la segunda parte, el epitafio de don Quijote, analizado en el capítulo anterior²⁵.

Respecto a los poemas de los personajes que no aparecen en la obra sólo me ocuparé del romance del tío del cabrero Antonio, pues si bien no podemos argumentar que tenga la función de caracterizar a su autor, sí cumple con la función de caracterizar a un grupo: a los cabreros. Esta caracterización resulta fundamental, pues establece un contraste frente a los pastores. Los cabreros, a diferencia de los pastores, son personajes de “carne y hueso”, hombres que comen bellotas con la mano, beben en abundancia, cuidan a sus cabras y no andan muriendo de amor ni cantando sus desdichas²⁶. Es relevante notar que no es Antonio, el enamorado de Olalla, quien compone, sino su tío: “y así te ruego por tu vida

²⁵ En el capítulo 1 esboqué la relación entre el epitafio de don Quijote y la caracterización de su autor, Sansón Carrasco, razón por la cual no me ocuparé, en el presente capítulo, de un análisis de sus poemas. Tal vez, lo único que resulta fundamental comentar en este punto es que Sansón Carrasco, al igual que los demás poetas de profesión, es capaz de componer desligándose de los contenidos autorreferenciales. En efecto, “Dadme señora, un término que siga”, no tematiza una pena de amor vivida por el bachiller (de quien no se dice en la obra que tenga una amada), sino que es un poema compuesto para asumir el rol de caballero andante de un modo verosímil ante Sancho y don Quijote.

²⁶ El contraste entre pastores literarios y pastores de carne y hueso es fundamental en la obra cervantina. En las *Novelas ejemplares*, concretamente en “El coloquio de los perros”, Cervantes también se ocupa de esta distinción. Así, Berganza afirma: “digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de los que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas sino un “Cata el lobo do va, Juanica”, y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus albaracas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fíldas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos. Todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes” (615).

que te sientes y cantes el romance de tus amores que te compuso el beneficiado de tu tío, que en el pueblo ha parecido muy bien” (I, 11). Así, se establecería un nuevo punto de contraste frente a los pastores literarios, pues, como se vio, algo que los caracteriza es su capacidad de cantar espontáneamente inspirados por su amor y sus penas.

Cabe resaltar, además, que el poema que compone el tío de Antonio es un romance, una forma de por sí popular, que, en este caso, está recurriendo a términos absolutamente coloquiales, para expresar un amor completamente mundano, cuya finalidad es poner “el cuello en la gamella” del matrimonio para no servir a la amada “por lo de barraganía”. Una amada, que, además, lejos de ser la bella y deslumbrante ingrata de los poemas pastoriles, es susceptible de ser comparada con un simio:

Teresa del Berrocal
yo adorándote me dijo:
“tal piensa que adora a un ángel
y viene a adorar a un jimio.
Merced a los muchos dijes
y a los cabellos postizos,
y a hipócritas hermosuras,
que engañan al amor mismo”.
Desmentíla, y enojóse;
volvió por ella su primo:
desafióme, y ya sabes
lo que yo hice y él hizo.
No te quiero yo a montón
ni te pretendo y te sirvo
por lo de barraganía;
que más bueno es mi designio.
Coyundas tiene la Iglesia
que son lazadas de sirgo;
pon tú el cuello en la gamella;
verás como pongo el mío (I, 11).

Sin embargo, no todos los poetas que he denominado de “carne y hueso” son poetas populares. En este grupo está don Lorenzo, un poeta culto que compone insertándose en una alta tradición lírica. Así, entre las composiciones de este personaje encontramos un

soneto, cuya temática remite a contenidos mitológicos clásicos, concretamente a la historia de Píramo y Tisbe:

El muro rompe la doncella hermosa
que de Píramo abrió el gallardo pecho;
parte el Amor de Chipre, y va derecho
a ver la quiebra estrecha y prodigiosa.
Habla el silencio allí, porque no osa
la voz entrar por tan estrecho estrecho;
las almas sí, que el amor suele de hecho
facilitar la más difícil cosa.
Salió el deseo de compás, y el paso
de la imprudente virgen solicita
por su gusto su muerte; ved qué historia:
que entrambos en un punto, ¡oh estraño caso!,
los mata, los encubre y resucita
una espada, un sepulcro, una memoria (II, 18).

Don Lorenzo es un estudiante de Salamanca, que desarrolla su actividad poética como una profesión. La creación poética, para este personaje, está ligada al estudio y conocimiento de otros autores, y, sobre todo, a autores clásicos en latín y griego, es decir, a una tradición culta, abiertamente elitista y excluyente, llegando a mostrar, incluso, un desprecio por los “romancistas”:

seis años que ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega (...) Todo el día se le pasa en averiguar si dijo mal Homero en tal verso de la Ilíada; si Marcial anduvo deshonesto, o no, en tal epigrama; si se han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones son con libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo; que de los modernos romancistas no hace cuenta (II, 16).

Don Lorenzo no compone inspirado por sus desdichas: este personaje, como poeta “de profesión” escribe los poemas que figuran en el *Quijote* con motivo de una “justa literaria” (I, 16). Así, es de notar que la historia de Píramo y Tisbe no tiene nada que ver con la vida de don Lorenzo, pues de él no se dice nunca que esté enamorado y mucho menos que haya quedado de encontrarse clandestinamente con ninguna amada, ni que tal encuentro haya

acabado en tragedia. De hecho, son tan importantes las “exigencias profesionales” en la lógica composicional de don Lorenzo, que pueden llevarlo a escribir contra sus gustos sin ningún problema. Así, si bien se nos ha dicho que los “romancistas” no son del agrado de este personaje, por la exigencia de la justa literaria termina escribiendo una glosa, una forma popular de arte menor: “y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria” (II, 16). Cabe resaltar que tampoco la glosa guarda una relación con la vida del personaje, sino que es un ejercicio intelectual: en ella se tematiza la inestabilidad de la fortuna, pero estamos ante un personaje acomodado que nunca ha sufrido sus cambios, y, por consiguiente, que no tendría motivos para añorar su pasado y deplorar su presente esperando un futuro mejor, tal como lo expresa la glosa:

¡Si mi *fue* tornase a *es*
 Sin esperar más *será*,
 O viniese el tiempo ya
 De lo que será después...! (II, 18)

De este modo, vemos que don Lorenzo se distancia completamente de los poetas salidos de la tradición literaria, pues su actividad niega la idea de una poesía espontánea, inspirada y autorreferencial, para afirmar la idea de una poesía creada a partir de un trabajo con los referentes líricos, que no requiere ninguna vivencia especial, como la que buscó Grisóstomo al ausentarse *voluntariamente* de Marcela. En este sentido, habría un punto de contacto entre su modo de componer y el del tío de Antonio, pues si bien el uno es culto y el otro popular, ambos se desligan de una poesía autorreferencial: Antonio no compone sobre sus desdichas sino sobre las de su sobrino, y Lorenzo sobre las de Píramo y Tisbe.

Entre los personajes poetas, no podríamos olvidar a don Quijote. Este personaje no hace parte ni de los poetas idílicos, ni de los poetas de profesión, sino que tiene un modo muy particular de asumir la poesía: la entiende como un proyecto vital, análogo a la caballería andante. De don Quijote tenemos tres poemas en la obra, el primero es el romance “Árboles, yerbas y plantas”, que aparece escrito en la corteza de un árbol en Sierra Morena (I, 26); el segundo, “Suelen las fuerzas de amor”, también es un romance, compuesto para Altisidora (II, 46); y el tercero, “Amor, cuando yo pienso”, aunque en la obra es atribuido al hidalgo, resulta ser, según Martín de Riquer y Francisco Rico, la traducción de un madrigal de Pietro Bembo (II, 68).

Es fundamental notar que los dos poemas que son de autoría del Quijote son romances, una forma que, como ya se vio, dialoga con el mundo caballeresco. En este punto considero fundamental un análisis detenido del poema de Sierra Morena por los juegos intertextuales que teje con la tradición literaria y las burlas que hace, desde la ficción, a la misma.

A través de este poema don Quijote busca caracterizarse como el arquetipo del caballero andante enamorado que se recluye en las duras peñas para lamentarse por los desdenes de su dama. Sin embargo, habría también una referencia a la poesía pastoril²⁷, pues los versos de don Quijote aparecen escritos en las cortezas de los árboles, y, además, piden a la naturaleza (que supone idílica) que se conmueva con sus penas. En este punto,

²⁷ El diálogo con la poesía pastoril se hace evidente con la descripción que nos da el narrador de don Quijote en Sierra Morena: “en esto, y en suspirar, y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa húmida Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen, se entretenía” (I, 26)

como lo afirma Francisco Larubia-Prado²⁸ (335), Don Quijote empieza a asumir el rol de poeta como un acto performativo, como una puesta en escena consciente de los referentes literarios:

Árboles, yerbas y plantas
que en aqueste sitio estáis,
tan altos, verdes y tantas,
si de mi mal no os holgáis,
escuchad mis quejas santas.
Mi dolor no os alborote,
aunque más terrible sea;
pues, por pagaros escote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

Es aquí el lugar adonde
el amador más leal
de su señora se esconde,
y ha venido a tanto mal
sin saber cómo o por dónde.
Tráele amor al estricote,
que es de muy mala ralea;
y así, hasta henchir un pipote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

Buscando las aventuras
por entre las duras peñas,
maldiciendo entrañas duras,
que entre riscos y entre breñas
haya el triste desventuras,
hirióle amor con su azote,
no con su blanda correa;
y en tocándole el cogote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso (I, 26).

²⁸ La teoría de la puesta en escena desarrollada por Larubia-Prado se basa en que cuando El Caballero de la Triste Figura firma la carta que le da a Sancho para que el ama y la sobrina le entreguen tres burros, lo hace como Alonso Quijano, con lo cual, según el crítico, estaría reconociendo que su papel como caballero andante no constituye una figura legal válida (336).

En este romance la tradición lírica culta adquiere un tono bajo y jocoso, pues el manchego, que no es ni un poeta nato, ni un poeta de profesión, busca forzar los versos para que rimen con “don Quijote”, con la mala fortuna de encontrar sólo términos grotescos tales como: “alborote”, “escote”, “estricote”, “pipote”, “azote” y “cogote”. Entonces, la tradición pastoril tiene un vuelco de sentido en este romance, ya que las lágrimas de don Quijote no surgen para conmover o rociar a la naturaleza idílica, sino para “pagarle escote”; tampoco acrecientan el curso de los ríos, como en las églogas de Garcilaso, sino que, en virtud del nombre del adolorido amante, sirven para “henchir un pipote”. Del mismo modo, el amor no lo lleva a la locura, a la pérdida de la razón, como a Cardenio, sino que le “toca el cogote” y le “trae a estricote”, y no se manifiesta bajo la imagen del Cupido con sus flechas sino “con su azote, no con su blanda correa”²⁹.

En cuanto a la métrica del poema que, como se ha dicho, corresponde al octosílabo del romance, don Quijote también realiza una deformación jocosa, que rompe con la tradición en la que se inscribe, y que consiste en añadir (sin que rime con nada) en el último verso de cada estrofa: “del Toboso”. Sobre este tetrasílabo el narrador afirma que “no causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura *del Toboso* al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si en nombrando a Dulcinea no decía también *del Toboso*, no se podría entender la copla; y así fue la verdad, como él después confesó” (I, 26).

²⁹Esta desacralización del tópico lírico del amor también se manifiesta en el otro romance de don Quijote, en el que el amor desesperado de la doncella hacia el caballero pierde toda connotación poética para convertirse simplemente en una “falta de oficio”. Vemos entonces que, si bien no hay en este romance un giro hacia lo grotesco, sí habría una mundanización de los ideales poéticos, como se puede ver en la siguiente estrofa:

suele el coser y el labrar,
y el estar siempre ocupada,
ser antídoto al veneno
de las amorosas ansias (II, 46).

Pero aquí no termina el rol poético de don Quijote, pues al finalizar la segunda parte surge el proyecto de “hacerse poeta” cuando ya no puede ser caballero andante. En este punto se hace evidente que la poesía es un proyecto de vida. De hecho, al igual que en la caballería andante, en el ejercicio poético es fundamental una puesta en escena. Don Quijote toma como referencia a los personajes-poetas de la tradición pastoril, con lo que se da a entender que “el poeta” se toma como una figura extraída de la tradición literaria que debe ser imitada en su apariencia, su comportamiento, sus valores y hasta su mismo nombre. El referente que toma don Quijote, claramente, es un referente literario, hecho que contrasta con la noción de pastores que tienen el ama y la sobrina: “no por cierto; que éste es ejercicio y oficio de hombres robustos, curtidos y criados para tal ministerio casi desde las fajas y mantillas” (II, 73).

De este modo, vemos que en esta puesta en escena literaria don Quijote considera cambiar su nombre por *el pastor Quijótiz*, el del bachiller Sansón Carrasco por *el pastor Carrascón*, el del cura por *el pastor Curiambro* y el de Sancho por *el pastor Pancino*. Considera comprarles a todos suficientes ovejas e irse con ellos por los montes dedicándose a “sus amorosos pensamientos” y a componer poemas a sus respectivas damas. Estas señoras, a excepción de Dulcinea, cuyo nombre se amolda completamente a esta nueva puesta en escena, también habrían de cambiar de nombre para acomodarse al proyecto pastoril. Así, como afirma Sansón Carrasco, “si mi dama [...] por ventura se llamare Ana, la celebraré debajo del nombre de *Anarda*; y si Francisca, la llamaré yo *Francenia*; y si Lucía, *Lucinda* [...]; y Sancho Panza [...] podrá celebrar a su mujer Teresa Panza con el nombre de *Teresaina*” (II, 73).

El proyecto poético implica una transformación del sujeto y de su entorno, que, al igual que la caballería andante, termina involucrando a todos los personajes cercanos al hidalgo. Entonces, como lo afirma Larubia-Prado, “through his performance and metaphors, Don Quijote re-describes the world, affecting not only his own life, but also the lives of those around him in unexpected ways” (338-339), confirmando el temor que expresaba el ama en el capítulo 6 de la primera parte, al afirmar que la poesía era “enfermedad incurable y pegadiza”.

CAPÍTULO 3

La poesía en el plano de la ficción dentro de la ficción: sin títere con
cabeza

*Es la paradoja más grande que cabe imaginarse; pedir que el arte, que por definición es
ficción, conservando esta su naturaleza, se haga realidad.*

(Francisco Fernández Turienzo 231)

Como hemos visto, la poesía en el *Quijote* es un elemento que desestabiliza los límites entre la ficción y la realidad: se sitúa tanto en el plano del lector (en los preliminares y epilogales) como en el de los personajes de la obra cervantina y crea complejas interacciones entre ambos. Sin embargo, aún falta por analizar un nivel en el que irrumpe lo poético nuevamente con su carácter subversivo ante la estructura de la obra: el plano de la ficción dentro de la ficción. En efecto, en el *Quijote* nos encontramos con obras que son tenidas por ficcionales por los personajes del plano de don Quijote, como es el caso de la novela del “Curioso impertinente” en la primera parte y del montaje teatral de las bodas de Camacho, la historia de Melisendra en el teatrino de maese Pedro y la puesta en escena de Alitidora en casa de los duques en la segunda parte, casos todos en los que aparece la poesía para cuestionar su posición ontológica de ficción dentro de la ficción.

El primer caso, el de la novela del “Curioso impertinente”, se abre con una discusión que nos hace ver que los límites entre la literatura y la realidad pueden ser más difusos de lo que se creería, y, sobre todo, que don Quijote no es el único personaje para quien se confunden estos ámbitos, pues en este episodio, como lo señala

Bruce W. Wardropper, “not only the hero but the innkeeper and several other characters believe in the historical truth of the stories they read” (592). Así, en capítulo 32 de la primera parte, el ventero hace una defensa de los libros de caballería, y afirma, como lo haría don Quijote, que tales historias, aparte de ser divertidas en extremo, son verdaderas: “¡por Dios, ahora había vuestra merced de leer lo que hizo Felixmarte de Hircania, que de un revés solo partió cinco gigantes por la cintura, como si fueran hechos de habas, como los frailecicos que hacen los niños!” (I, 32). Según el ventero, todo lo que narran las historias de caballería es verdadero, y la locura de don Quijote no consistiría en tener eso por real, sino en querer trasladar tales historias del pasado al presente: “que no seré yo tan loco que me haga caballero andante; *que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo*, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros” (I, 32, mi énfasis).

En este contexto de ambigüedad frente al lugar de la literatura en relación con la realidad, surge la historia de un huésped (¿Cervantes, tal vez?) que dejó abandonada una maleta en la venta, en cuyo interior fueron hallados unos libros de caballería y una novela. En este punto, es fundamental resaltar la existencia como objeto físico de la novela y su carácter de “ficción narrativa” (Riley 103) que es aceptado por todos los huéspedes (incluso por el apasionado ventero). Este relato es, como lo señala Francisco Fernández Turienzo, “el único episodio intercalado que Cervantes denomina ‘novela’” (217). Así pues, los personajes del plano de don Quijote, en este caso el ventero, el cura, el barbero, Dorotea, Cardenio, Luscinda y don Fernando, se ubican como críticos de carne y hueso ante una obra y unos personajes que son “invención” de algún ingenio despistado. De este modo, como lo afirma Wardropper, esta novela se ubica en otro nivel frente a la “verdad” o

“realidad” de la historia de don Quijote: “in contrast to the *verdadera historia* we have the *novelas* or *cuentos*, an art form (...) *Don Quijote* treats of natural truth, which includes verisimilitude and psychological observation, the truth of Cervante’s world of *experiencia*; *El curioso impertinente* treats of artistic or artificial truth” (593). Así, bajo el juicio del cura, según el cual la obra tiene buen título, y el del ventero, quien afirma que ha gustado a otros espectadores, se inicia la lectura de la novela asumiéndola como artificio, como ficción.

En la novela contamos con cinco poemas, tres de los cuales son citas de otros textos (el primero extraído de *Las lágrimas de San Pedro*, de Luigi Transillo; el segundo extraído de una perdida comedia; y el tercero de autor desconocido) y dos de autoría de Cervantes, o de Lotario, el amigo del curioso impertinente, si entramos en el pacto ficcional. Es interesante que el primer poema que aparece, la octava de Luigi Transillo, surge en la narración como un argumento de autoridad, como una “prueba”, que sustentaría una “verdad” dentro de la ficción. En efecto, cuando Anselmo insiste en que su amigo, Lotario, debe intentar seducir a su mujer, Camila, para poner a prueba su honestidad, Lotario, indignado, le dice que tal experimento sólo le servirá para buscar aflicciones y vergüenza, y que “para confirmación desta verdad” (I, 33) le recitará el poema de Transillo sobre el arrepentimiento de San Pedro:

Crece el dolor y crece la vergüenza
de Pedro cuando el día se ha mostrado,
y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza
de sí mismo, por ver que había pecado:
que a un magnánimo pecho a haber vergüenza
no sólo ha de moverle el ser mirado;
que de sí se avergüenza cuando yerra,
si bien otro no ve que cielo y tierra (I, 33).

En este punto, cabe notar no sólo la paradoja de que el poema sirva en la ficción para dar cuenta de una “verdad”, sino que es puesto al servicio de historia de Lotario y Anselmo. El poema de Transillo, que tiene una existencia y un autor en el plano de Cervantes, entra en el mundo de la ficción dentro de la ficción como “real” y es recontextualizado por los personajes de la novela. De este modo, lo que hace Lotario es quitarle el referente original al poema, la historia religiosa de San Pedro, para poner en su lugar a su amigo Anselmo, y decirle que, así nadie vea su deshonra en caso de que Camila caiga, se sentirá completamente avergonzado. En este sentido, la poesía, como lo afirma Lotario, es un referente que trasciende todos los planos, pues comunica ciertas verdades universales, que Wardropper llama “artistic or artificial truth, truth in abstract, the truth of the philosopher rather than the truth of the proverb” (593). Además, es un referente que debe ser *imitado* por la realidad, ya que, como afirma Lotario: “puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser *advertidos y entendidos e imitados*” (I, 33, mi énfasis). Así, la poesía se muestra como el puente que desestabiliza los límites entre ficción y realidad, pues aparece como un ejemplo de ficción (aunque dotada de existencia “real” en el plano del lector) que debe ser imitado en una realidad que es ficción dentro de la ficción.

El segundo poema presente en “El curioso impertinente” también es extraído de un plano extraficcional: Francisco Rico (nota 43, I, 33) y Martín de Riquer (nota 12, I, 33) coinciden en que es un extracto de una comedia perdida quizá del propio Cervantes. Este poema, compuesto por doce octosílabos, es traído por Lotario, igualmente, como argumento de autoridad para que Anselmo desista de sus propósitos, es decir, también se muestra como un caso de ficción (aunque con una existencia extraficcional) que debe ser seguido por la realidad de la novela (que es la ficción dentro de la ficción). Cabe resaltar,

además, que estos octosílabos se acomodan perfectamente a la trama, también “van de molde”, como diría don Quijote respecto a la relación entre su vida y los romances, e incluso llegan a anticipar el fin de la novela, pues el poema advierte que incluso la mujer virtuosa puede caer, como en efecto sucederá con Camila:

Es de vidrio la mujer
 Pero no se ha de probar
 si se puede o no quebrar,
 porque todo podría ser.
 Y es más fácil el quebrarse,
 y no es cordura ponerse
 a peligro de romperse
 lo que no puede soldarse.
 Y en esta opinión estén
 todos, y en razón la fundo;
 que si hay Dánaes en el mundo
 hay pluvias de oro también (I, 33).

Es interesante ver que en el poema, que es literatura en el plano de la ficción dentro de la ficción, se cita, a su vez, un mito clásico, el de Dánae y Júpiter. La voz poética refiere el mito acudiendo al mismo mecanismo por el cual Lotario lo recita: como argumento de autoridad (“y en esta razón la fundo”) para predicar algo sobre la realidad. Nuevamente, ahora en el interior del poema, la ficción es el “molde” para la realidad, aquello que ésta parece imitar constantemente.

Sobre el tercer poema que aparece en la novela, el narrador nos dice que es de autoría de “un poeta”, al cual ni Francisco Rico ni Martín de Riquer, en sus ediciones críticas, han podido ubicar. Este poema ofrece una particularidad frente a los otros dos, pues pertenece a un plano distinto: no lo recita ningún personaje, sino el narrador. Sin embargo, tampoco podría decirse que está en un nivel ajeno a la historia de Lotario y

Anselmo, ya que el narrador que lo cita asume las características más de un espectador de la tragedia de Anselmo, que de un autor. Así, afirma:

¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonra y tu perdición (...) ¿para qué quieres ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que toda venga abajo, pues, en fin se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza? Mira que el que busca lo imposible es justo que lo posible se le niegue, como lo dijo un mejor poeta (I, 33).

Esta intervención está formulada de tal manera que parecería dar a entender que Anselmo es un ser con una voluntad ajena a la del narrador, y ante el cual sólo cabe el reproche y la inútil advertencia. En esta inútil advertencia, es importante resaltar que figura la poesía con la misma función que tenía en el discurso de Lotario (un personaje que sí estaba en el plano de Anselmo): como argumento de autoridad, como “verdad” que va a ilustrar qué es lo que pasa en la realidad. La realidad, como es de esperarse dentro de esta lógica, termina imitando a la poesía, pues, en efecto, Anselmo termina buscando en el traidor (Lotario) lealtad, y los posibles (seguir en una relación estable con Camila) le serán negados por buscar lo imposible (que Camila fuera absolutamente inmune a todo intento de seducción), tal como se veía en el poema:

Busco en la muerte la vida,
salud en la enfermedad,
en la prisión libertad,
en lo cerrado salida
y en el traidor lealtad.
Pero mi suerte, de quien
jamás espero algún bien,
con el cielo ha estatuido
que, pues lo imposible pido,
lo posible no me den (I, 33).

Una vez analizado el funcionamiento de las referencias poéticas en “El curioso impertinente”, es necesario pasar a un análisis de los poemas que son de autoría de sus personajes, concretamente de uno de ellos: Lotario. Pero antes de entrar a dicho análisis, cabe hacer algunas reflexiones sobre la estructura de la novela. “El curioso impertinente” es un texto en el que, como ya se veía a través del lugar que en él ocupan las referencias poéticas, la realidad termina imitando a la ficción. Esta característica de la ficción también se aplica a la mentira. Así, la novela parte de una mentira (Lotario debe fingir ante Camila que está enamorado de ella), pero ésta termina volviéndose realidad (Lotario sí se enamora de Camila y se vuelven amantes), situación ante la que surge una nueva mentira, que sería una mentira dentro de la mentira (Lotario y Camila fingen ante Anselmo que no son amantes y que ella es la mujer más casta), la cual también se hace realidad (Lotario y Camila no terminan juntos y ella decide hacerse monja). Estamos ante una estructura que, como afirma Francisco Fernández Turienzo, “invita a la adaptación teatral por su mismo contenido” (217), en cuanto las acciones de los personajes son siempre un “actuar” para los otros, actuar que termina haciéndose verdad, razón por la cual surge, inmediatamente, la necesidad de una nueva “actuación” que encubra ese tránsito del fingimiento a la realidad.

Teniendo presente lo anterior, veamos, ahora sí, qué lugar ocupan los poemas de Lotario. Cuando Lotario ya es amante de Camila, pero está fingiendo ante Anselmo que no lo es y que sus intentos de seducción han resultado infructuosos, Anselmo le pide que intente enamorarla por medio de la poesía. Anselmo se ofrece para escribir los poemas que Lotario habría de leer a Camila, pero éste último, que ya es su amante, afirma que “no será menester eso, pues no me son tan enemigas las musas que algunos ratos del año no me visiten (...) que los versos yo los haré; si no tan buenos como el sujeto merece, serán, por

lo menos, los mejores que yo pudiere” (I, 34). Así, nos encontramos ante un caso en el que un personaje de ficción dentro de la ficción decide hacerse poeta espontáneamente, movido sólo de su amor, tal como los personajes de la poesía pastoril. De este modo, Anselmo escribe el siguiente soneto:

En el silencio de la noche, cuando
 ocupa el dulce sueño a los mortales,
 la pobre cuenta de mis ricos males
 estoy al cielo y a mi Clori dando.
 Y al tiempo cuando el sol se va mostrando
 por las rosadas puertas orientales,
 con suspiros y acentos desiguales
 voy la antigua querella renovando.
 Y cuando el sol, de su estrellado
 asiento derechos rayos a la tierra envía,
 el llanto crece y doblo los gemidos.
 Vuelve la noche, y vuelvo al triste cuento,
 y siempre hallo, en mi mortal porfía,
 al cielo, sordo; a Clori sin oídos (I, 34).

Es importante notar que el soneto de Lotario está enmarcado en un fingimiento dentro de otro fingimiento (el que llevan a cabo Camila y Lotario para disimular sus amores, que está dentro del ideado por la impertinente curiosidad de Anselmo). Lotario lee su soneto en el plano más alejado de la realidad (mentira dentro de la mentira que está en la ficción dentro de la ficción) y este poema, a su vez, reproduce la mentira, pues, como se lee en el último terceto, presenta una “Clori sin oídos” cuando ya sabemos que es amante de tal “Clori”. Sin embargo, como ya lo sugerían los tres poemas anteriores, la poesía guarda una estrecha relación con la verdad y, de este modo, el poema declara un amor que sí siente Lotario por Camila, y que sólo bajo el pseudónimo dado a la dama le es dado manifestar.

El segundo poema de autoría de Lotario también es un soneto, leído en la misma situación que el anterior:

Yo sé que muero; y si no soy creído,
 es más cierto el morir, como es más cierto
 verme a tus pies ¡oh bella ingrata!, muerto,
 antes que de adorarte arrepentido.
 Podré yo verme en la región de olvido,
 de vida y gloria y de favor desierto
 y allí verse podrá en mi pecho abierto
 cómo tu hermoso rostro está esculpido.
 Que esta reliquia guardo para el duro
 trance que amenaza mi porfía,
 que en tu mismo rigor se fortalece.
 ¡Ay de aquel que navega, el cielo oscuro,
 por mar no usado y peligrosa vía
 adonde norte o puerto no se ofrece! (I, 34).

Este soneto, como el anterior, reproduce la simulación que llevan a cabo Camila y Lotario ante Anselmo, pues la voz poética recurre al tópico del rigor de la amada y de su caracterización como “ingrata”. Sin embargo, al igual que en el primer soneto, se revela en éste un amor que sí es “real”, es decir, que se sale del fingimiento, mientras se tematiza el ser o no creído. Además, este poema se liga aun más con la “verdad”, pues termina anticipando los hechos que van a suceder en la novela: Lotario va a morir por el amor de Camila, pues, una vez descubiertos, decide ir a la guerra donde es dado de baja “de vida y gloria y de favor desierto”, justamente por haber navegado “adonde norte o puerto no se ofrece”. De este modo, se puede concluir, a partir del análisis de los poemas presentes en esta novela, que, como lo afirma Francisco Fernández Turienzo, “Cervantes, como poeta, es capaz de conjugar con perfecta fidelidad la ‘representación’, es decir, la ficción y el fingimiento, y la realidad que se finge” (233), pues, como se vio, éstas terminan identificándose justamente por medio de la poesía.

Respecto a estos dos sonetos que están en el plano más alejado de la realidad del lector, cabe resaltar, por contraste a los de los preliminares y epilogales, que sí hacen parte

de la poesía “seria” cervantina³⁰. En ambos hay una concordancia entre la forma culta del soneto y el tema tratado (el trágico e incondicional amor por una dama), así como un diálogo con los tópicos de la tradición lírica amorosa (con particulares ecos a Garcilaso) que lleva a que estos poemas se inserten en ella. Estaríamos, entonces, ante un gesto análogo al del poner en los preliminares y en los epilogales la poesía burlesca, pues poner en el plano más ficcional la poesía seria, también implica cuestionar una estructura en la que lo más cercano al mundo del lector es lo más serio y coherente.

Si nos remitimos a la segunda parte del *Quijote*, el tomo publicado en 1615, salta a la vista la presencia del teatro. En la primera parte no contamos con ninguna representación teatral, y el único caso de ficción dentro de la ficción sería el de la novela del “Curioso impertinente”. En la segunda parte, por el contrario, nos encontramos con múltiples casos de ficción dentro de la ficción, ahora como puestas en escena donde se manifiesta la poesía y entre las cuales estarían: el montaje de las bodas de Camacho, en el que los personajes se presentan en décimas; la representación de la liberación de Melisendra en el teatrino de maese Pedro, que toma como referente el romance “Asentado está don Gaiferos”; y, finalmente, las puestas en escena caballerescas que llevan a cabo los duques, particularmente el fingimiento del amor de Altisidora, que da pie para que la lastimada doncella recite dos romances, y para que un misterioso mancebo presente su supuesta muerte en octavas.

Algo característico de la segunda parte es que cambia la lógica de la interacción de don Quijote con el mundo: en la primera parte era él quien decidía activamente proyectar

³⁰Una prueba de esto es que, como lo resalta Martín de Riquer, Cervantes posteriormente incluirá el primer soneto en *La casa de los celos*, obra que aparece publicada por primera vez en 1615, en *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*.

en la realidad los referentes caballerescos, pero en la segunda parte, en la que los otros personajes son lectores de la primera parte y conocen el “humor” de don Quijote, son ellos quienes hacen grandes montajes teatrales con sus referentes. Este cambio se hace más radical a partir del capítulo 30, en el que don Quijote se encuentra con los duques, y seguramente se debe a la aparición del *Quijote* de Avellaneda en 1614³¹, obra en la que tanto don Quijote como Sancho son personajes-tipos absolutamente predecibles.

Así, los montajes que hacen los demás personajes cervantinos en la segunda parte, particularmente a partir del capítulo 30, tendrían el propósito de mostrar a un don Quijote mucho más complejo que el de Avellaneda e incluso que el de la primera parte, pues es un don Quijote que puede discernir hasta qué punto sigue las puestas en escena de los otros personajes, y hasta qué punto los deja desconcertados al no seguirles el juego. Se convierte en un personaje que puede decidir no ver en las ventas castillos, pero ver en figurillas de pasta a enemigos mortales (como en el episodio del teatrino de maese Pedro). Así, el hidalgo se construye, en la segunda parte cervantina, como un personaje supremamente complejo, que asume plenamente las palabras dichas a Pedro Alonso en el capítulo 5 de la primera parte: “yo sé quién soy y sé que puedo ser (...)” (I, 5), con lo cual deja muchas veces a aquellos que lo creen predecible (los duques y el mismo Avellaneda) en el ridículo en el que pretendían ponerlo.

En la segunda parte, como afirma Jesús G. Maestro, “los recursos teatrales que están implicados en los episodios consiguen en el relato del *Quijote* un objetivo común, que es a

³¹Es de suponer que cuando Avellaneda publica su *Quijote* apócrifo, Cervantes ya llevaba avanzada su segunda parte, pues las referencias a Avellaneda sólo empiezan a aparecer después de la mitad de la segunda parte cervantina. De este modo, no se puede afirmar que la totalidad de la segunda parte de Cervantes sea una respuesta a Avellaneda.

la vez un logro y un experimento, y que remite de forma permanente a la esencia de esta novela: la experiencia de un ilusionismo que nunca pierde su relación crítica con la realidad” (43). De este modo, los episodios en los que aparece el teatro, que serán analizados a continuación, abren un nuevo nivel de ambigüedad y de diálogo entre la ficción, la poesía y la realidad, ambigüedad que caracteriza a la obra cervantina.

El primer caso de aparición de la poesía en el teatro en la segunda parte se da en las bodas de Camacho el rico (II, 20). En este caso, la poesía se liga al teatro porque cada personaje de la representación teatral se presenta a través de una décima, y, además, uno de los personajes que recita es la poesía. En este episodio la poesía inserta en el montaje teatral cumple un papel fundamental, pues, como se verá, anticipa lo que va a ocurrir en la trama del inciso.

Cuando don Quijote y Sancho llegan al paraje donde se celebran las bodas, hay una escena teatral cercana al auto sacramental: el contexto de representación es una celebración, éste se desarrolla en un espacio abierto donde aparece una carreta-escenario (el castillo de la dama), y los personajes son figuras alegóricas (Cupido, el interés, la poesía, la discreción, el buen linaje, la valentía, la liberalidad, las dádivas, el tesoro y la posesión pacífica) que representan la rendición de la dama por el interés y su restitución por el amor.

Pero las figuras alegóricas de esta representación no remiten a contenidos religiosos ni a verdades muy abstractas, sino a la propia situación de las bodas, es decir, al plano de la realidad. Camacho el rico ha logrado conquistar a Quiteria por medio del interés, mientras que Basilio, el enamorado pobre, ha quedado sin su amada. En la representación teatral, que se da antes del desposorio, el interés logra destruir el castillo donde se encuentra la dama

solicitada y le ata una cadena de oro al cuello. Sin embargo, Cupido y sus seguidores luchan con la cuadrilla del interés y la obra finaliza con la liberación de la dama y su restitución al castillo, situación que no concuerda, hasta este punto, con los hechos del plano de la realidad del inciso, pues cuando se da la representación teatral Quiteria sigue siendo la prometida de Camacho el rico.

El sentido del final de la representación teatral termina aclarándose después, y adquiere incluso un carácter anticipatorio, ya que minutos más tarde aparecerá Basilio para fingir (poner en escena) un suicidio y obtener, con la excusa de que era su última voluntad, la mano de Quiteria. Así, como lo resalta Francisco Fernández Turienzo, estamos ante un episodio en el que “se trata de que a pesar de ser todo fingido, es decir, tramado, no provocado ni padecido desde fuera, ha de ser, a pesar de ello, verdadero, una torturante paradoja, una ficción verdadera” (231).

Pero aparte de este carácter anticipatorio que tiene la poesía frente a la realidad, y que ya veíamos en el análisis del “Curioso impertinente”, hay otros elementos a resaltar. El primero es que el narrador delega en don Quijote el contar este episodio. Así pues, las apariciones de la poesía están filtradas por el criterio del caballero manchego: “deste modo salieron y se retiraron todas las figuras de las dos escuadras, y cada una hizo sus mudanzas y dijo sus versos, algunos elegantes y algunos ridículos y sólo tomó de memoria don Quijote -que la tenía grande- los ya referidos” (II, 20). Los versos a los que tenemos acceso, como lectores, son aquellos que llamaron la atención a don Quijote, que, aparte de los de los personajes principales (Cupido e Interés), no podían ser otros que los de las figuras alegóricas que se acomodaban más a sus valores caballerescos: la liberalidad y la poesía.

Cabe resaltar, además, que el juicio del narrador sobre los versos de la representación es fundamental, pues el desarrollo de los acontecimientos en la realidad del inciso va a estar determinado por la calidad de los versos: los versos que podrían ser juzgados como ridículos claramente son los de interés, los cuales finalizan con un forzado “por siempre jamás, amén” para no dañar la rima:

Soy el Interés en quién
pocos suelen obrar bien,
y obrar sin mí es milagro;
y cual soy te me consagro,
por siempre jamás, amén (II, 20).

Por el contrario, los versos elegantes claramente son los que corresponden a la recitación de Cupido, y no en vano los acontecimientos de las bodas de Camacho se van a desarrollar de tal manera que Interés, el mal poeta, quede derrotado, mientras que Cupido, el elegante, triunfe. Así, incluso el estilo y la calidad de la poesía es lo que determina, en la estructura de este episodio, el plano de la realidad, la cual termina rigiéndose por un amor que afirma:

Yo soy el dios poderoso
en el aire y en la tierra
y en el ancho mar undoso
y en cuanto el abismo encierra
en su bávaro espantoso.
Nunca conocí qué es miedo;
todo cuanto quiero puedo,
aunque quiera lo imposible,
y en todo lo que es posible
mando, quito, pongo y vedo (II, 20).

De este modo, como lo afirma Jesús G. Maestro, en este episodio nos encontramos ante una situación que demuestra que “la ficción es más coherente y verosímil que la realidad, ya que toda ficción dispone en sí misma su propia interpretación, exigiendo en cierto modo que se cumplan sus ilusiones” (45). Así, el criterio estético (la calidad de los versos) es lo

que determina el desarrollo de la acción, y las ilusiones que se generan en la representación de las figuras alegóricas (que triunfe el amor sobre el interés) terminan cumpliéndose en la obra representada, razón por la cual ésta debe erigirse como el modelo a seguir de la realidad.

Otra aparición de la poesía ligada al teatro la encontramos en el capítulo 26, en el que un misterioso maese Pedro llega con su teatrino a la venta donde se aloja don Quijote. En este caso, la relación entre poesía y teatro es diferente a la que se daba en las bodas de Camacho, pues aquí la poesía no es la forma de expresión teatral, como en el episodio anteriormente analizado, sino que es su referente. En efecto, aquello que se va a representar en el teatrino de maese Pedro es una historia extraída de los romances del ciclo carolingio: la liberación de Melisendra por el caballero Gaiferos. Esta historia va a estar representada por los títeres y narrada en prosa, aunque con irrupciones de versos del romance “Asentado está don Gaiferos”, que van a servir como argumento de autoridad que confirmaría la verdad de lo representado, como se puede ver en el siguiente pasaje del montaje: “(Melisendra) se ha puesto a los miradores de la torre, y habla con su esposo creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dice ‘Caballero, si a Francia ides/ por Gaiferos preguntad’”³² (II, 26).

Los romances aparecen en este episodio nuevamente como un referente poético de amplísima difusión, y, sobre todo, de amplísima aceptación en el plano de realidad de don Quijote, como se puede evidenciar por la respuesta del ventero ante el anuncio de la llegada de maese Pedro con su representación de Melisendra: “al mismo duque de Alba se la

³²Los versos son del romance “Asentado está don Gaiferos”, donde se lee: “Caballero, si a Francia ides/ por Gaiferos preguntad/decilde que la su esposa/ se le envía a encomendar/ que ya me parece tiempo/ que la debía sacar” (Alicina ed. 82).

quitara (la posada) para dársela al señor maese Pedro” (II, 25). Con esta favorable expectativa en los receptores, se inicia la puesta en escena de los títeres.

Esta puesta en escena es sumamente artificial, pues es un espectáculo de títeres, y va a requerir, por ello, de un mayor esfuerzo por parte del público para entrar, durante la representación, en el pacto ficcional. El carácter de suma artificialidad en la puesta en escena de maese Pedro se evidencia en todos los detalles que nos da el narrador sobre la armada del teatrino, detalles que también presencian los espectadores de la representación, quienes ven cómo se monta el escenario, cómo se mete Maese Pedro adentro para manejar los títeres, y, sobre todo, quienes esperan pacientemente a que todo esté listo para, ahora sí, entrar en la tan ansiada representación y dar inicio al pacto.

Además, dicha artificialidad se mantiene durante la representación (cuando se supone que el pacto ya ha iniciado), pues los personajes del plano de don Quijote constantemente la interrumpen para hacer precisiones sobre la historia o sobre el modo en el que está siendo contada, como se puede ver a través de la siguiente intervención del mismo maese Pedro, reprendiendo a su ayudante en plena función: “Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala” (II, 26), o en la precisión que hace don Quijote, una vez mencionan las campanas de Sansueña: “¡Eso no!- dijo a esta sazón don Quijote-. En esto de las campanas anda muy impropio Maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate” (II, 26).

En la representación el referente poético se actualiza por medio de la puesta en escena, que toma como base, y, sobre todo, como prueba de su “verdad” (tal como lo haría

don Quijote) al romancero: “esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se les representa es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles” (II, 26). De este modo, los títeres hacen que se desarrollen las gestas caballerescas de los romances ante los ojos de espectadores de principios del siglo XVII. Este carácter “actualizador” se hace evidente a través de la figura del trujamán (el ayudante de maese Pedro) quien cumple también la función de acotación escénica, pues dice quién es cada personaje y qué movimientos debe llevar a cabo en el presente de la representación. Así, constantemente se refiere a los espectadores para decirles “este es Gaiferos”, “miren como”, “vean como” etc. fórmulas que aluden a una acción que se está llevando a cabo en el presente, aunque mediada por la artificialidad del montaje, pues necesita de un intérprete que diga qué personaje corresponde a qué figurilla y qué está haciendo, es decir, mediada por alguien que introduzca el pacto ficcional haciéndolo explícito.

Esta puesta en escena implica una selección sobre el romance referente, “Asentado está don Gaiferos”, así como una modificación del mismo. En la representación maese Pedro da prioridad a lo prosaico que aparece en el romance, como sería el hecho de que Carlomagno reprenda a Gaiferos por estar jugando en vez de ir a rescatar a Melisendra³³, pero añade otros detalles, también prosaicos, que no están en el romance y que contribuyen a crear una comicidad. Estos son: los coscorriones que quiere darle Carlomagno a Gaiferos, el hecho de que el moro le robe un beso a Melisendra y ésta escupa, el hecho de que se

³³“Asentado está don Gaiferos”, en efecto, empieza con el llamado de atención que le hace Carlomagno a don Gaiferos por no haber ido a rescatar a Melisendra: “Si así fuédeses, Gaiferos,/ para las armas tomar,/ como sois para los dados,/ y para las tablas jugar,/ vuestra esposa tienen moros,/ iríadesla a buscar: /pésame a mí por ello/ porque es mi hija carnal” (Alcina ed. 75).

quede colgada de la falda cuando es rescatada por su esposo, además de su incomodidad al tener que montar a horcajadas en el caballo.

Dichos detalles ponen en evidencia que hay un cambio de sentido en la recontextualización del romance: si bien éste expone la gesta caballeresca como tema histórico serio, los títeres de maese Pedro la convierten en algo cómico, incluso grotesco, cuyo humor empieza a acercarse al del entremés: en efecto, los títeres de maese Pedro llevan a cabo una representación teatral corta y cómica, cuyo humor se basa en el golpe, en la exageración del gesto, etc. y que, si no fuera por don Quijote, acabaría en “final feliz”.

Pero don Quijote irrumpe trastocando el límite entre ficción y realidad. Si aceptamos que gracias a la representación la historia de Gaiferos puede estar ocurriendo en 1615, se abre la posibilidad de que el romance cobre vida en dicha fecha y que sus personajes puedan estar en el mismo tiempo y espacio que el ventero, don Quijote y Sancho. Así pues, gracias a la actualización del romance en la apropiación teatral de maese Pedro, don Quijote puede ver ante él las gestas que son el referente de su proyecto vital, razón por la cual decide actuar e intervenir ayudando a Gaiferos y descabezando a los títeres que persiguen a la pareja francesa. Vemos entonces que don Quijote entra en el pacto ficcional del montaje, no sólo con la pasividad de espectador que este pacto requiere, sino llevándolo al extremo, trasladando lo representado al plano extraficcional que da origen al pacto (el plano en el que se anunció que se iba a representar una obra, y en el que vio cómo se armaba el teatrino y cómo maese Pedro se escondía en él).

Aquí la actividad de don Quijote para ver en su realidad los referentes caballerescos llega al punto máximo, pues no está viendo en la realidad esos referentes en virtud de

ciertas semejanzas o proporciones (venta/castillo, molino/gigante), sino que está viendo como humanos reales a figuras de pasta, que sólo a través del pacto ficcional (con la ayuda de un trujamán que diga quién es quién) pueden ser tenidas por personas. Así pues, estamos ante el acto supremo de la voluntad de don Quijote, que sería trasladar lo más ficcional (el romance encarnado en la puesta en escena de los títeres) al plano de la realidad por encima de cualquier noción de las proporciones. De este modo, como afirma Jesús G. Maestro, “don Quijote nunca llega tan lejos en la afirmación pública de su idealismo como en este episodio. No se trata ahora de confundir a Malambruno con unos cueros de vino tinto, sino de trascender a la materia y al ser humano en la ficción” (45). Don Quijote, además, pretende que todos los demás personajes sigan su lógica del traslado, pues con su acto de descabezar los títeres se propone demostrar que los caballeros andantes aún son útiles en el mundo, pues aún (y siempre que exista representación) hay Melisendras que socorrer: “quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen, ni quieren creer, de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes: miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen Gaíferos y de la hermosa Melisendra” (II, 26).

Pero, paradójicamente, tal acto de don Quijote culmina con la finalización del pacto. Así, maese Pedro, quien ante la acometida del caballero contra el teatrino también corre el riesgo de ser descabezado, exclama: “deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata *no son verdaderos moros sino unas figurillas de pasta*” (II, 26, mi énfasis). El final del episodio es trágico, pues revela a don Quijote que el mundo de lo caballeresco no está en su plano; que en éste sólo existen las figurillas de pasta, haciendo un montaje que, además, resulta grotesco frente al modelo del

romance. De este modo, lo único que puede matar don Quijote en su presente no son moros sino la “hacienda” de maese Pedro.

Sin embargo, el episodio finaliza con una actualización de otro romance, que demuestra que el referente poético siempre puede ser trasladado a la realidad, sólo que acomodado y recontextualizado. Cuando maese Pedro ve su “hacienda” destruida por el caballero manchego recita tres versos del romance popular “Las huestes de don Rodrigo”, uno de los más antiguos de la tradición lírica castellana según Juan Alcina Franch (64). Este romance refiere cómo don Rodrigo pierde a España y, una vez derrotado por los moros, afirma: “Ayer fui señor de España/ (...) / hoy no tengo una almena/ que pueda decir que es mía” (Alcina ed. 55), que son los mismos versos que trae maese Pedro para referirse a su quiebra económica después de que don Quijote ha destrozado a los títeres. De este modo, maese Pedro termina actuando igual que don Quijote en el capítulo 5 de la primera parte, cuando coge “de molde” el romance de Valdovinos para referirse a su estado de apaleamiento. Vemos entonces que el manchego, que es objeto de burla por querer encarnar los referentes caballerescos, tiene más en común de lo que salta a primera vista con quienes lo juzgan de “loco”, pues también ellos, como se vio en el caso de maese Pedro, acuden a la misma lógica de acomodar su realidad al referente ficcional, concretamente, al romancero.

El siguiente montaje teatral que aparece en la segunda parte podría decirse que va del capítulo 30 hasta el 58, con una posterior reaparición en los capítulos 69 y 70. En efecto, cuando don Quijote y Sancho llegan a donde los duques, todo se hace montaje teatral, preparado por estos, que son lectores de la primera parte de la obra cervantina, para divertirse a costa del hidalgo. Los montajes teatrales en casa de los duques corresponden a un tipo particular de teatro cortesano, que es el teatro de jardín. Estos montajes, como lo

resalta Ignacio Arellano, se llevaban a cabo en los jardines de los palacios de figuras prestantes, como duques justamente, y, a través de un enorme despliegue de recursos, se lograba crear escenarios bastante complejos, llenos de lo que hoy en día llamaríamos “efectos especiales” (como lo sería, en el caso *del Quijote*, el explosivo “Clavileño”) en los que se representaban grandes escenas mitológicas, pastoriles o caballerescas (Arellano 86-88).

De este modo, el montaje teatral en casa de los duques va a estar marcado por una búsqueda de verosimilitud que es propia del teatro de jardín y que en este episodio en particular tiene el propósito de engañar a don Quijote y de llevarlo a la acción. Así, los espacios utilizados no se van a limitar a un tablado o un teatrino, y ni siquiera al mismo jardín, sino que van a ser todos los espacios a disposición, es decir, toda la casa de los duques y sus alrededores. Igualmente, el tiempo empleado para las representaciones no va a estar delimitado, pues buscando imitar la lógica del mundo caballeresco, en el que las aventuras pueden ocurrir en el momento menos esperado, los duques irrumpen con sus montajes incluso a altas horas de la noche, cuando el hidalgo intenta dormir. En el palacio de los duques, por mor del gran despliegue de recursos teatrales en busca de una verosimilitud, estamos ante una situación en la que, como lo afirma Antonio Regalado, “el engaño no lo dispara el choque espontáneo con el mundo sino que es producto de la manipulación de empresarios y directores que falsifican el mundo espiritual de don Quijote reduciéndolo a meras apariencias”(416), apariencias que deben estar tan bien montadas

hasta el punto de remplazar la realidad para poner en marcha las reacciones de don Quijote³⁴.

Entre las múltiples puestas en escena dirigidas por los duques me interesa una en particular por el papel que juega en ella la poesía: el fingimiento del amor de Altisidora. Esta dama, en concierto con los duques, actúa la arquetípica escena caballescaca de la doncella que se enamora perdidamente del caballero andante (escena que ya hacía parte de los referentes que don Quijote proyecta en la realidad, como se ve en el episodio con Maritornes en la primera parte). En este punto, cabe resaltar que dentro de las características del teatro cortesano, como afirma Ignacio Arellano, era frecuente que las mismas cortesanas y dueñas, sin ser actrices de profesión, actuaran como personajes de estas grandes puestas en escena (Arellano 86). Esto es justamente lo que va a hacer Altisidora, quien, sin ser actriz ni mucho menos poeta, decide interpretar el rol de la doncella enamorada que compone y canta romances³⁵ a su amor no correspondido.

El papel de Altisidora va a estar introducido por la poesía. Su amor se “descubre” justamente en un romance que canta acompañada de un arpa, bajo la ventana de la habitación de don Quijote, para “desahogar” sus penas. Así el romance introduce un diálogo con unos referentes serios, como sería la temática del trágico amor imperioso que vence el recato de la doncella y la lleva a “declarársele” al caballero. Sin embargo, en el

³⁴Difiero de la tesis de Regalado, quien afirma que “Don Quijote, al convertirse en intérprete de un papel que no es de su hechura, va perdiendo la facultad que lo define, la voluntad” (416). En efecto, sostengo que justamente en la segunda parte, en la que Don Quijote se enfrenta con los lectores de la primera parte que, al igual que Avellaneda, pretenden encasillarlo en un “tipo” absolutamente predecible, este personaje ejerce sus mayores actos de voluntad, como sería decidir hasta qué punto creer o no creer en lo que le representan, así sea esto verosímil, como se puede ver en el episodio de “Clavileño”.

³⁵No es gratuito que Altisidora escoja justamente romances para declararle su amor y su dolor a don Quijote, pues recordemos que esta forma se relaciona con el mundo caballescaco.

poema de Altisidora este amor idealizado adquiere unos matices completamente mundanos y hasta grotescos que cambian el carácter de tal sentimiento, volviéndolo algo completamente cómico. Esto se manifiesta también en la recepción que tiene el romance en el “amado”, pues los versos de la dama mortifican el sueño de don Quijote “como si fueran pulgas” (II, 46).

De este modo, Altisidora se refiere a su “amado”, que desde la primera parte tomaba como modelo a seguir en su performance caballeresco aquellos versos del “Romance de la constancia”, según los cuales “mis arreos son las armas/ mi descanso es pelear/ mi cama las duras peñas, / mi dormir siempre el velar” (I, 2), como cualquier cortesano perezoso que duerme profundamente, “a pierna tendida”, con todas las comodidades posibles:

¡Oh tú que estás en tu lecho
entre sábanas de holanda,
durmiendo a pierna tendida
de la noche a la mañana (II, 44).

La burla a la figura de don Quijote y a sus referentes caballerescos no se limita a esta presentación del personaje en los primeros versos. El romance prosigue llamando a don Quijote “joven” (II, 44), epíteto que no deja de ser irónico teniendo en cuenta a quién va referido, y poniendo en evidencia el físico “rollizo” (II, 44) de su idealizada Dulcinea. La burla al amor del caballero por su dama se puede ver también en la supuesta “envidia” que causa en Altisidora, quien quisiera “trocar” por Dulcinea al precio de dar una saya, no para obtener el amor del caballero, ni sus servicios, ni el orgullo por las hazañas hechas en su nombre, sino un privilegio tan prosaico como el poder “matarle la caspa”, rascarle la cabeza, masajearle los pies y ponerle cofias y escaarpines:

Trocáreme yo por ella
y diera encima una saya

de las más gayardas mías;
 que de oro le adornan franjas
 ¡Oh quién se viera en tus brazos
 rascándote la cabeza
 y matándote la caspa!
 Mucho pido, y no soy digna
 de merced tan señalada:
 los pies quisiera traerte;
 que a una humilde esto le basta.
 ¡Oh que de cofias te diera,
 qué de escarpines de plata
 qué de calzas de damasco
 qué de herreruelos de holanda! (II, 44).

Por otro lado, el retrato de la doncella enamorada, también idealizado en los referentes caballerescos, tampoco queda inmune a la burla, pues Altisidora trastoca todos los tópicos de la tradición lírica amorosa para describirse a sí misma: los lirios, usados en la poesía áurea generalmente para describir la blancura de la tez de la dama, ligada a su pureza, sirven como metáfora, del todo incoherente, para describir su cabello. Del mismo modo los topacios, piedra cuya característica principal es el intenso color azul, y que en la poesía áurea era la metáfora que solía aludir a los ojos de la dama, en el poema de Altisidora se refieren, sin ninguna relación posible, a sus dientes. Además, aunque afirma no ser coja, renca ni manca, deja en claro a su “amado” que su boca es aguileña (adjetivo que se refiere a una nariz curva) y su nariz “algo chata”:

No soy renca, ni soy coja,
 ni tengo nada de manca;
 los cabellos como lirios,
 que, en pie, por el suelo arrastran.
 Y aunque es mi boca aguileña
 y la nariz algo chata,
 ser mis dientes de topacios
 mi belleza al cielo ensalzan (II, 44).

Después de cantar su desafortunado romance, Altisidora prosigue con su papel de enamorada, que la lleva a cantar un nuevo romance, en el que, ante la partida de don Quijote de casa de los duques, asimila poéticamente su situación a la de Dido. Este romance, como lo resalta Rafael Osuna, resulta ser una parodia del romance “De pechos sobre una torre” de Lope de Vega, publicado por primera vez en 1593 en un ramillete de flores (Osuna 98). Así, vemos que en el plano más alejado de la realidad, por medio de la poesía, se introduce el mundo del lector a través de los tópicos de la tradición áurea y de un referente concreto, como el romance de Lope.

“De pechos sobre una torre” narra la maldición que hace una dama, Belisa, al caballero que la deja estando embarazada por irse a luchar contra Inglaterra. Según Rafael de Osuna, “Belisa” sería la cortesana Isabel de Urbina, raptada y embarazada por Lope, quien, en efecto, parte hacia Inglaterra en 1588 para combatir en la Armada Invencible (Osuna 89). En el romance de Lope, Belisa se identifica con Dido, quien, al ser abandonada por Eneas en el mismo estado, jura vengarse en el hijo que lleva dentro de su vientre. Ahora, si nos remitimos al romance de Altisidora vemos que el contexto en el que se canta es una parodia de la situación, bastante delicada, de Lope: la no tan bella doncella canta este romance maldiciendo a un caballero que la abandona, aunque sin haberla embarazado. Así, Lope quedaría identificado con don Quijote, y la cortesana de la romántica historia, con un ser tan risible como la Altisidora que se nos describía en el primer romance³⁶.

³⁶Un mayor desarrollo de los aspectos formales de los dos romances se encuentra en el texto “Una parodia cervantina de un romance de Lope” de Rafael de Osuna. En este texto, el crítico, para llegar a la tesis de que el segundo romance de Altisidora es una parodia de “De pechos sobre una torre”, destaca la presencia del estribillo en ambos romances, estribillo que, además, se refiere a la “crueldad” del caballero. También la común rima asonante en e-a, que lleva a que se utilicen incluso las mismas palabras, además de una común voz poética femenina que canta en primera persona, la mención a Inglaterra, y reconstrucción del tópico de Eneas (Osuna 96-97).

Altisidora, parodiando el referente lopesco, también se compara con Dido, pues llama a don Quijote “fugitivo Eneas”. Esta mención, como lo resalta Rafael de Osuna (96), recuerda la segunda estrofa del romance de Lope, en la que se lee:

No quedo con solo el yerro
de tu espada y de mi afrenta
que me queda en las entrañas
retrato del mismo Eneas (citado por Osuna, 88).

Sin embargo, la ausencia del embarazo, que es lo que da un sentido trágico al poema de Lope y al mito de Dido (pues abre la posibilidad de vengarse matando al vástago al suicidarse), da al romance de Altisidora un tono completamente cómico. Las entrañas de la dama, incólumes en este caso, sí se tematizan en el poema, pero con un sentido completamente distinto: la lastimada doncella afirma que don Quijote se lleva en sus “cerras”³⁷ sus entrañas, pero no contenta con esta alusión, sigue desarrollando, también en la segunda estrofa (hecho que hace un guiño al referente lopesco), el tema de lo “íntimo”, que no resulta ser su virginidad ni su honra, sino unos ligeros y unos tocadores, que, según ella, don Quijote le robó:

Tú llevas, ¡llevar impío!
en las garras de tus cerrras
las entrañas de una humilde,
como enamorada tierna.
Llévaste tres tocadores
Y unas ligas (de unas piernas
que al mármol puro se igualan
en lisas) blancas y negras (II, 57).

Finalmente, el romance de Altisidora culmina con una maldición sobre el caballero, que lejos de ser la trágica promesa de matar a su descendencia, se remite, por un lado al motivo

³⁷Manos, en germanía (Riquer nota 2, II, 57)

de perder en el juego de azar, pero, por otro lado, a lo más prosáico posible que pueda acontecer a caballero alguno: que sangre si se corta los callos, que le queden los “raigones” si se manda a sacar las muelas y que sea tenido por falso en una distancia tan inconmensurable como la que hay “de Londres hasta Inglaterra”. Estas maldiciones, como lo resalta Osuna, llevan a una comicidad que “se explica mejor, en un sentido más hondo, por la desarmonía que existe entre el estilo y el tema; un tema serio se presenta de manera trivial, pero fingiendo un tono grave. He aquí la ambigüedad que toda parodia contiene: se trivializa lo serio y lo cómico se solemniza” (102):

Seas tenido por falso
 desde Sevilla a Marchena,
 desde Granada hasta Loja,
 de Londres hasta Inglaterra.
 Si jugares al reinado,
 los cientos, o la primera,
 los reyes huyan de ti;
 ases ni sietes no veas.
 Si te cortares los callos,
 sangre las heridas viertan,
 y quédente los raigones
 si te sacares las muelas.
*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,
 Barrabás te acompañe, allá te avengas* (II, 57).

Esta maldición expresada en el romance, aparte de introducir un tono humorístico ante el referente lopesco, tiene una función estructural importante en la obra, pues anticipa el quiebre del límite entre la representación teatral y el plano del Quijote. En efecto, en el capítulo 70, Altisidora, dama aunque no muy agraciada al menos joven y “desenvuelta”, se sale del papel representado, o más bien lo traslada a la realidad, pues al verse reiteradamente desdeñada por el no tan joven y enjuto don Quijote, tiene un acceso de soberbia y rompe el pacto teatral: le dice que todo su enamoramiento ha sido “fingido”,

pero lo hace presa de una pasión análoga a la que representaba al maldecirlo en el romance.

Así pues, ya “de verdad”, exclama:

¡Vive el Señor, don bacallao, alma de cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis acaso que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido: que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña (II, 70).

Cabe aclarar que la “muerte” a la que se refiere Altisidora es una puesta en escena de otro motivo lírico, la bella doncella muerta, que también resulta bastante sugerente para el análisis de la función de la poesía en la obra cervantina. En el capítulo 69 don Quijote y Sancho son conducidos al altar donde yace la doncella “muerta por la crueldad de don Quijote” (II, 69). El espacio de esta nueva puesta en escena es sumamente teatral: el túmulo de la dama está sobre un tablado, mientras que don Quijote y Sancho se ubican en unas sillas como espectadores. Lo que se lleva a cabo en este nuevo montaje es un rito para revivir a la enamorada doncella, cuyo procedimiento, nuevamente, remite a lo prosáico: para que Altisidora reviva es necesario que Sancho se deje dar mamonas en el rostro por las dueñas, además de unos cuantos alfilerazos.

Este rito es introducido por un mancebo que se ubica al lado de Altisidora, quien recita:

En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.

Y aun no se me figura que me toca

aqueste oficio solamente en vida;
 mas con la lengua muerta y fría en la boca
 pienso mover la voz a ti debida.
 Libre mi alma de su estrecha roca,
 por el estigio lago conducida,
 celebrándote irá, aquel sonido
 hará parar las aguas del olvido (II, 69).

A diferencia de los romances de Altisidora anteriormente analizados, estos versos no pueden ser considerados como de “autoría” del mancebo, sino como forma de expresión propia del montaje teatral que está realizando. Es interesante notar que, no contento con haber parodiado el romance “De pechos sobre una torre” y su delicada situación, Cervantes aquí reitera el juego con la obra de Lope, pues está siguiendo lo propuesto en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), ya que, en efecto, lo que hace el mancebo es una “relación” del ritual que debe llevarse a cabo para revivir a la doncella, y esta relación está hecha en octavas³⁸.

El análisis de estas octavas resulta de gran interés para ver la interacción entre la realidad y la ficción, pues toma como referente no sólo a Lope, sino también a Garcilaso. En efecto, la primera estrofa es una parodia del soneto XXIII, “En tanto que de rosa y azucena”. Esta parodia se hace explícita por la reiteración del “en tanto que”, que caracteriza al soneto de Garcilaso, cuya temática es la caducidad de la belleza y el *carpe diem* (temática que justificaría el “en tanto que”). Sin embargo, en el ejemplo cervantino, nos encontramos ante una burla a la tradición lírica con la que dialoga, pues en esta octava no se va a desarrollar ningún tópico serio, sino que se va a tematizar el ridículo ritual necesario para “revivir” a Altisidora.

³⁸ “Las relaciones piden los romances, aunque en octavas lucen por extremo” (*Arte nuevo de hacer comedias* 889).

Pero el juego intertextual que se desarrolla en esta primera estrofa no es sólo con un referente externo al mundo de don Quijote (el soneto de Garcilaso), sino también con otro poema interno a la ficción cervantina: el poema “Arboles, yerbas y plantas” que escribe don Quijote en Sierra Morena, analizado en el capítulo 2 del presente trabajo. Vemos entonces que en esta estrofa se sigue la misma lógica de buscar términos vulgares que rimen con don Quijote con el fin de ridiculizar al personaje y su situación. Así pues, tenemos que para el rito de revivir a Altisidora las damas deben vestirse de “picote”, que, como lo explica Martín de Riquer, era una tela áspera de pelo de cabra (nota 5, II, 69), y las dueñas “de bayeta y de anascote”, nuevo dato textil que en nada ennoblece un rito tan solemne como el revivir a la enamorada cortesana.

La segunda estrofa recitada por el mancebo es aún más desconcertante: es una cita textual de la segunda estrofa de la *Égloga III* de Garcilaso. Como es de esperarse, en la situación burlesca de la recitación del mancebo la cita de Garcilaso está totalmente descontextualizada. En efecto, en la *Égloga III* esta estrofa canta el amor incondicional por una dama, María, que lleva al enamorado poeta a afirmar que incluso cuando esté muerto seguirá celebrándola. En la puesta en escena de la muerte de Altisidora esta cita pierde todo referente posible, pues el “muerto” no es el caballero sino la dama, y, además, éste no está enamorado (de hecho justamente por esto “muere” la cortesana). Además, quien canta la estrofa referida, supuestamente para Altisidora, es una figura análoga al trujamán del teatrino de maese Pedro: aquel que introduce los hechos pero que no tiene ninguna relación con los personajes de la representación, en este caso con Altisidora.

Esta notoria falta de concordancia entre la égloga de Garcilaso y la situación de Altisidora la hace explícita don Quijote, quien reclama: “por cierto que vuestra merced

tiene estremada voz; pero lo que cantó no me parece muy a propósito; porque ¿qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora?”(II, 70). Ante esta pregunta es mucho más desconcertante la respuesta del mancebo, quien afirma: “no se maraville vuestra merced deso; que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere, venga o no venga al pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética” (II, 70).

En este punto es evidente la crítica cervantina a los poetas de su tiempo, que acomodan y plagian versos ajenos sin mirar siquiera su pertinencia. Pero aparte de este aspecto, vemos que los referentes poéticos que funcionan en el universo del lector (los malos, objeto de la burla, y los buenos, como lo sería Garcilaso) están sujetos a los caprichos de los personajes que se ubican en el plano más alejado de la realidad. Así, el mancebo que actúa en la muerte de Altisidora se muestra como conocedor de las églogas de Garcilaso y, además, conocedor de las prácticas poéticas del tiempo de Cervantes, que le permitirían apropiárselas, llevarlas a su plano de ficción dentro de la ficción sin ningún miramiento por su seriedad.

El mancebo cantor hace alusión a la “licencia poética”, que sería la licencia a la que apelan los poetas objeto de la crítica para plagiar o acomodar versos “venga o no venga al pelo de su intento”. Esta es la licencia mediante la cual justifica el haber roto los planos al introducir a Garcilaso en el nivel de la ficción dentro de la ficción, y que, en últimas, es la licencia que rige las intromisiones de la poesía en el *Quijote*. La “licencia poética” permite apropiarse de los referentes líricos descontextualizándolos para darles otro sentido; permite acomodarlos a las situaciones vividas por los personajes y a sus necesidades, sin ningún miramiento por el sentido original, y, sobre todo, permite trasladarlos, con la más genial

irreverencia, de nivel ontológico: sólo así, merced a la tal “licencia poética”, podría existir una obra en la que los preliminares de 1605 los escriben personajes de los libros de caballerías, y en la que un personaje que está representando una obra teatral dentro de una ficción puede apropiarse libre y caprichosamente de Transillo, Lope o Garcilaso.

CONCLUSIONES

La poesía en el *Quijote* irrumpe constantemente, no sólo bajo la forma de poemas, sino también de personajes poetas, juicios sobre la poesía, libros de poesía y referencia poéticas, que hacen de ésta una “realidad”, en el sentido más cabal del término, dentro de la obra. La poesía se hace presente en todos los niveles del *Quijote*, delimitándolos pero también relativizándolos, y traslada la ambigüedad entre ficción y realidad, presente en el sentido de la novela, también a su estructura.

Así, vemos que justamente los poemas cuyos autores son personajes que se tienen por ficcionales en todos los planos metaficcionales, como Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, la señora Oriana o el mismo Babiéca, son justamente aquellos que se ubican en el plano del marco de la novela, en el que, supuestamente, se reconocería incluso el carácter ficcional de las aventuras de don Quijote. Por medio de los poemas introductorios, dichos personajes cambian la lógica de la novela, en la que es Don Quijote quien los lee y los toma como modelos a seguir: en este plano, son ellos, los personajes de los libros de caballerías, quienes leen y “admiran” a Don Quijote, sintiéndose “indignos” de ser comparados con el caballero manchego. Paralelamente, por medio de los poemas epilógicos, obra de los académicos de la Argamasilla, se da otro vuelco a la estructura de la obra: estos poemas, que supuestamente fueron hallados en las ruinas de una antigua eremita, son epitafios para las lápidas de los personajes del plano de Don Quijote, a quienes definitivamente no podemos imaginar en el pasado remoto de la construcción de la eremita, sino en una España contemporánea a la de Cervantes.

Por otro lado, vemos que la poesía en el plano de don Quijote es un referente conocido, y, además, adaptado por todos los personajes (no sólo por el manchego) para relacionarse con su realidad: estos traen de un plano extraficcional los referentes poéticos del Siglo de Oro (principalmente a Garcilaso, a Lope de Vega y al *Romancero viejo*) y los recontextualizan adaptándolos a sus propias vidas. Además, varios personajes de este plano son poetas: algunos son poetas salidos de una tradición lírica, como los pastores y demás enamorados que cantan espontáneamente sus desdichas en la obra; otros son poetas de profesión, como Don Lorenzo, quien compone a partir de un trabajo consciente con la tradición literaria áurea; y otros, como Don Quijote en Sierra Morena, asumen el “hacerse poeta” como un acto performativo análogo a la caballería andante. Todos estos poetas entran en un diálogo intertextual con la tradición de su época. Este diálogo puede conducir tanto a la parodia como a un aporte significativo que se daría, en todo caso, desde lo “ficticio” hacia lo “real”.

En el plano de las obras de ficción que aparecen en el *Quijote*, como la novela del “Curioso impertinente” y los diferentes montajes teatrales que se dan en la segunda parte, la poesía se manifiesta como un elemento que, a pesar de encontrarse en el nivel más alejado de la realidad, remite constantemente a ésta. Por un lado, en los fingimientos del “Curioso Impertinente” y en el montaje teatral de las bodas de Camacho, la poesía cumple una función anticipatoria frente al curso que va a tomar la acción, proponiendo un paradigma en el que es la realidad la que imita a la literatura (a la poesía, en este caso), y no viceversa. Por otro lado, en el retablo de Maese Pedro y en la puesta en escena de Altisidora en casa de los duques, se incluyen referentes del mundo del lector, como el *Romancero* y la poesía de Lope, respectivamente, cuyo sentido queda completamente trastocado por la apropiación

que se da desde el plano ficcional en que se encuentran: la ficción no es lo que está sujeto al capricho de la realidad, sino que son los referentes reales los que están a merced de los personajes más alejados de la realidad en la creación cervantina.

Es así como, a mi juicio, la poesía es el elemento que relativiza los planos del *Quijote*. En la estructura de la novela desde los preliminares aparece con la función específica de fundar marcos, pero ya en este nivel su finalidad es destruirlos. Ontológicamente, la estructura del *Quijote* da pie para una clasificación conceptual en niveles de ficción, pero la poesía abre una dialéctica entre ficción y realidad que excede estas delimitaciones sumiéndolas en la ambigüedad. Sostengo, entonces, que poesía y estructura narrativa son dos elementos que no pueden desligarse, y, en este sentido, la poesía adquiere gran importancia: es sin duda algo que va más allá de una “faceta” en la creación cervantina, y se configura como el eje de la misma, como un género que se reformula continuamente y que llega incluso a convertirse en una estrategia narrativa sin la cual no podría pensarse una novela como el *Quijote*.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria:

Alcina Franch, Juan, ed. Romancero Antiguo. Barcelona: Editorial Juventud, 1969. Impreso.

Anónimo. «Entremés de los Romances.» Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Taurus, 1985. 125-138. Impreso.

Cervantes Saavedra, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 2005. Impreso.

—. Don Quijote de la Mancha. Ed. Diego Clemencín. Madrid: Editorial Castilla, 1930. Impreso.

—. Don Quijote de la Mancha. Ed. Francisco Rico. Sao Pablo: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. Impreso.

—. La Galatea. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.

—. Novelas ejemplares. México: Bruguera, 1977. Impreso.

Poesías completas i Viaje del Parnaso. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1984. Impreso.

Durán, Agustín, ed. Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII. Vol. 1. Madrid: Ediciones Atlas, 1945. Impreso.

Góngora y Argote, Luís de. «Diez años vivió Belerma». En: Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1972. Impreso.

López de Sedano, Juan J, comp. Parnaso Español: Coleccion De Poesias Escogidas De Los Mas Célebres Poetas Castellanos, Vol. III 3. Madrid: J. Ibarra, 1770. Impreso.

Vega, Lope de. «Arte nuevo de hacer comedias», En: Obras escogidas. Madrid: Aguilar, 1953. Impreso.

Secundaria:

Alonso Asenjo, Julio. «Quijote y romances: uso y funciones.». En: Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Ed. Rafael Beltrán. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2000. 25-65. Impreso.

Ansó, Carlos. «Las insidiosas celadas de la realidad: el Ingeioso Hidlgo y el romance del Marqués de Mantua.» El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario. 2006. 252-256. Impreso.

Arellano, Ignacio. Historia del teatro español del siglo XVII. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.

Avalle-Arce, Juan B. «La 'canción desesperada' de Grisóstomo.» Nueva Revista de Filología Hispánica 2 (1957): 193-198. Impreso.

Blecuá, José Manuel. Sobre la poesía en la Edad de Oro. Madrid: Gredos, 1970. Impreso.

Camacho Guizado, Eduardo. La elegía funeral en la poesía española. Bogotá: Uniandes, 2009. Impreso.

Eisemberg, Daniel. «Don Quijote and the Romances of Chivalry: The Need for a Reexamination.» Hispanica Review 41.3 (1973): 511-523. Impreso.

Fernández Turienzo, Francisco. «Sentido trágico del Curioso Impertinente.» Anales Cervantinos XXXIV (1998): 213-242. Impreso.

Florit, Eugenio. «Algunos comentarios sobre la poesía de Cervantes.» Revista Hispánica Moderna 1.1 (1968): 262-275. Impreso.

Gaos, Vicente. «Introducción.» Cervantes Saavedra, Miguel de. Poesías completas i Viaje

- del Parnaso. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1984. 7-37. Impreso.
- Garrote Bernal, Gaspar. «Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el Quijote.» DICENDA. Cuadernos de filología hispánica 14 (1996): 113-127. Impreso.
- Gornall, John y Colin Smith. «Góngora, Cervantes and the 'Romancero': Some Interactions.» The Modern Language Review 80.2 (1985): 351-361. Impreso.
- Larrubia-Prado, Francisco. «Don Quijote as a Performance: the Sierra Morena Adventure.» Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 33.2 (2009): 335-356. Impreso.
- Laskier Martin, Adriene. Cervantes and the Burlesque Sonnet. Berkeley: University of California Press, 1991. Impreso.
- Maestro, Jesús G. «Cervantes y el teatro del 'Quijote'.» Hispania: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese 88.1 (2005): 41-52. Impreso.
- Márquez Villanueva, Francisco. «El mundo literario de los académicos de Argamasilla.» La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento (2005): 51-53. Impreso.
- Mata Induráin, Carlos. «Los dos poemas de don Luís (Quijote, I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes.» Por las sendas del Quijote innumerable. Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Visor Libros, 2007. 130-153. Impreso.
- Montero Reguera, José. «Poeta Ilustre, o al menos magnífico. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el Quijote.» Anales Cervantinos XXXVI (2004): 37-56. Impreso.
- Osuna, Rafael. «Una parodia cervantina de un romance de Lope.» Hispanic Review 49.1 (1981): 87-105. Impreso.
- Porqueras Mayo, Alberto. El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957. Impreso.
- Quilis, Antonio. Métrica española. Barcelona: Ariel, 2000. Impreso.

Regalado, Antonio. «Cervantes y Calderón: el gran teatro del mundo.» Anales Cervantinos XXXV (1999): 407-417. Impreso.

Rico, Francisco. El texto del Quijote: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Universidad de Valladolid, 2005. Impreso.

—. Tiempos del Quijote. Barcelona: Acantilado, 2012. Impreso.

Riley, Edward. Introducción al Quijote. Barcelona: Crítica, 200. Impreso.

Ruíz Pérez, Pedro. «Contexto crítico para la poesía cervantina.» Cervantes 17.1 (1997): 62-79. Impreso.

Wardropper, Bruce W. «The pertinence of El Curioso Impertinente.» PMLA 72.4 (1957): 587-600. Impreso.