

# *Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el Quijote*

Gaspar GARROTE BERNAL

## 1. INTERTEXTUALIDAD POÉTICA EN EL «QUIJOTE»

Generado por la literatura<sup>1</sup>, en el *Quijote* operan una reflexión sobre el quehacer literario, una crítica de textos y una relevante intertextualidad poética. Amplio es su elenco —de lo antiguo a lo coetáneo— de citas y reminiscencias de la tradición poética, que desempeñan una básica funcionalidad en el argumento narrativo. Según A. Blecua, la práctica áurea de intercalar versos ajenos en una obra se relaciona con la vertiente cortesana de la poesía renacentista y con el ideal de la *imitatio*. En el *Quijote*, este recurso cumple dos funciones: tras verbos *dicendi*, caracterizar «el habla del protagonista como personaje literatizado»; en la argumentación, introducido sin previo aviso y frecuentemente prosificado, el intertexto poético constituye un guiño al lector y aporta un matiz burlesco al pasaje<sup>2</sup>.

## 2. ALGUNOS INTERTEXTOS POÉTICOS

En el cúmulo de referencias de intertextualidad poética que presenta el *Quijote*, escasas son las procedentes de poetas latinos y cultos medievales. In-

---

<sup>1</sup> El *Quijote* es «libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros [...]. Nunca antes se había construido la literatura sobre intencionales vivencias literarias y usando éstas como un elemento estructurante», según A. Castro: «La palabra escrita y el *Quijote*», en G. Haley, ed.: *El «Quijote» de Cervantes* (Madrid: Taurus, 1989), pp. 55-6. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor George Haley, que en 1990 tuvo la amabilidad de leer el original de este artículo y hacer sabias consideraciones sobre él. Ni que decir tiene que los errores contenidos en este trabajo son de mi exclusiva responsabilidad.

<sup>2</sup> A. Blecua: «A su albedrío y sin orden alguna»: Nota al *Quijote*», *BRAE*. 47 (1967), pp. 511-2.

directa es la alusión a Virgilio cuando se discute la poco fiel versión que de la *Eneida* hizo Hernández de Velasco; más concretas son la referencia a «las traiciones de Sinón» (*En.*, II, 57-194) y a la pretendida voluntad de Virgilio, el «divino Mantuano», de que se quemara el original de su poema<sup>3</sup>. Con un mismo deíctico, *aquella*, que apunta al *in illo tempore* de un pasado ahistórico fijado en escritura por Ovidio —fuente del saber mitográfico de la época—, Cervantes presentó, cómicamente, a Dafne (*Met.*, I, 452 ss.), «aquella ligera ingrata»; y, en serio, a «aquella Tisbe tan decantada de los poetas» (*Met.*, IV, 55 ss.), que inspiraría un poema a don Lorenzo<sup>4</sup>. De la poesía medieval española se citan versos de Mena y, con variantes, del Comendador Escrivá<sup>5</sup>.

Sin duda era Garcilaso uno de los poetas que, entre los preferidos por Cervantes, tenía un altar<sup>6</sup>. La formación literaria de Cervantes tuvo en el romancero y en Garcilaso dos pilares básicos de su convicción renacentista<sup>7</sup>. Don Quijote denomina a Garcilaso «el gran poeta castellano nuestro» (II, 6: 84) al recitar su elegía I, 202-4, cuya reminiscencia prosificada se halla en II, 32: 283. En la novela proliferan las citas, adaptaciones y recuerdos de Garcilaso<sup>8</sup>, lo que prueba que Cervantes lo asimiló plenamente. El clímax de tal asimilación surge cuando don Quijote penetra en el ámbito poético descrito en égl. II (II, 58: 476). Más bien un *topos* retórico sin apenas posible actualización, la prometida segunda parte de *La Galatea* habría de buscarse en este episodio de una «Arcadía fingida o contrahecha», donde zagalas y pastores van a representar esa égloga de Garcilaso y una de Camoens<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> I, 13: 177; I, 48: 566, y I, 13: 179. También I, 43: 526 y II, 39: 336. Cito (Parte, cap.: pág.) por M. de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo (Madrid: Castalia, 1982), 3 vols., cuya valiosa anotación ha facilitado mi relación de intertextos.

<sup>4</sup> I, 43: 526 y I, 24: 293. También I, Pról.: 55.

<sup>5</sup> II, 44: 371 y II, 38: 333. A las variaciones sufridas por la copla de Escrivá (*Cancionero general*, 1511) se refiere («Enmendóla alguno, o la enajenó») B. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1969), I, p. 237 y n. 349.

<sup>6</sup> «El eco de las lecturas garcilasistas resuena por toda la obra cervantina», indica J. M. Bleca: «Garcilaso y Cervantes», en *Sobre poesía de la Edad de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), p. 151, quien recopila estas reminiscencias en un Cervantes que hizo del sintagma *A despecho y pesar* (égl. III, 5) una «fórmula trivial» de su prosa.

<sup>7</sup> Análogamente, Tomás Rodaja redujo los muchos libros que poseía a unas devotas *Horas* y a «un Garcilaso sin comentario»; cfr. M. de Cervantes: *Novelas ejemplares*, ed. J. B. Avallé-Arce (Madrid: Castalia, 1982), II, p. 108. Sobre la formación de Cervantes, M. Menéndez Pelayo: «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», *RABM*, 9 (1905), pp. 313-56.

<sup>8</sup> Textos citados son la égloga II (Grisóstomo, I, 14: 181), el soneto X (don Quijote, II, 18: 168) y la égloga III (el mancebo, II, 69: 559), poema al que se alude en II, 48: 396 («ora en ninfa del dorado Tajo tejiendo telas de oro y sirgo compuestas») y II, 8: 93-4. El epíteto *intonso* se aplica a Febo en la égloga III, 1.288, y en *Quijote* (II, 70: 568). Altisidora adapta la égloga I (II, 70: 565). Por su parte, el Garcilaso soldado aparece rememorado en esa fusión ideal de armas y letras a que siempre aspiró Cervantes (I, 49: 579).

<sup>9</sup> La alusión arcádica se complementa, cómicamente, con la realizada por un cabrero real: «este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadía, según está colmo de pastores y de apriscos» (I, 51: 595).

Conforme con cierta tradición exegética, don Quijote halló en el Nemoroso de Garcilaso a Boscán: «ya el antiguo Boscán se llamó *Nemoroso*» (II, 67: 549). Y el Caballero del Bosque cita con variantes a Ercilla: «Y tanto el vencedor es más honrado, / cuanto más el vencido es reputado» (II, 14: 135)<sup>10</sup>. En cuanto a sus coetáneos, Cervantes aludiría a Lope con malicia cuando critica la erudición pedantesca y los poemas previos de elogio (I, Pról.: 52-6)<sup>11</sup>. Pero, al menos externamente<sup>12</sup>, don Quijote lo encomia al comentar *La hermosura de Angélica* (1602) y *Las lágrimas de Angélica*, de Barahona —libro ya salvado por el Cura—, cuando traza la tradición literaria de la Angélica de Ariosto: «después acá un famoso poeta andaluz lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura» (II, 1: 52). El titiritero recita también dos versos de una jácara de Quevedo, «flagelo de poetas memos» (*Viaje del Parnaso*, II, 310): «con chilladores delante / y envaramiento detrás» (II, 26: 242).

Como fuente principal de su cultura literaria, Cervantes alude, cita y traduce con frecuencia poesía italiana en el *Quijote*, cuyo protagonista presumía de saber «algún tanto de el toscano» y de cantar octavas de Ariosto (II, 62: 518)<sup>13</sup>. Es un gusto que anuncia la consonancia cervantina con el *nobilitare*<sup>14</sup> renacentista y con la predilección manierista por el *Furioso*, obra que, entendida como épica, ejerció amplia influencia sobre las letras españolas del Siglo de Oro<sup>15</sup>. Cervantes aprovechó la renovada forma italiana de los *Orlandos* de Boiardo<sup>16</sup> y Ariosto (introducción en la materia carolingia y bretona de la ga-

<sup>10</sup> Cfr.: «pues no es el vencedor más estimado / de aquello en que el vencido es reputado» (A. de Ercilla: *La Araucana*, ed. M. A. Morfíño e I. Lerner [Madrid: Castalia, 1979], I, p. 127). Por su parte, Murillo cree que «llevándose tras sí al caballo y al caballero» (I, 8: 130, n. 8) remite a la canción II de Herrera, otro poeta de tendencias épicas.

<sup>11</sup> Cervantes lo había alabado en *La Galatea* (1585) y en un poema preliminar de *La Dragomea* (1593): M. de Cervantes: *La Galatea*, ed. J. B. Avalle-Arce (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), pp. 437-8; y *Poesías completas*, ed. V. Gaos (Madrid: Castalia, 1973-81), II, pp. 380-1.

<sup>12</sup> Depara sorpresas una lectura profunda del contexto, como la muy sugerente de A. L. Martín: «Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (Barcelona: Anthropos, 1990), pp. 349-56, una de cuyas conclusiones es que «Todos los sonetos del *Quijote* contienen poco veladas y tremendamente irónicas alusiones a la obra y vida de su gran rival Lope de Vega» (p. 354).

<sup>13</sup> Cfr. M. Chevalier: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976), p. 51, n. 55.

<sup>14</sup> Para este concepto cfr. A. Prieto: «Origen y transformación de la épica culta en castellano», en *Coherencia y relevancia textual* (Madrid: Alhambra, 1980), pp. 117-78.

<sup>15</sup> M. Chevalier: *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1968), pp. 15-29, con detención en la moda del romancero ariostesco durante el cruce del siglo XVI con el XVII.

<sup>16</sup> Frente a la importancia de Ariosto, Boiardo —su más directo modelo— sólo aparece una vez en el *Quijote*, en breve referencia a la rivalidad entre Roldán y Reinaldos, ya manifiesta en *Innamorato* (I, 7: 123); alusiones a Boiardo hay en *Las dos doncellas* y *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, ed. cit., III, pp. 152 y 280).

lantería aventurera y sentimental y del humorismo), juntamente con la materia española del *Amadís*. Incluso por la locura (de amor en el de Ariosto; libresca en el de Cervantes), ambos héroes se aproximan, aun con sus diferencias y distintos modos de retorno a la cordura<sup>17</sup>.

Ariosto aparece en el *Quijote* desde sus poemas preliminares. La décima de Urganda la Desconocida alude a *Furioso*, v. 1: *Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori* («damas, armas, caballo—, / le provocaron de mo—, / que, cual Orlando furio—...») <sup>18</sup>. En un soneto, Orlando se compara a don Quijote («iguales en amor, con mal suceso»), en indicio de emulación renacentista y de la conciencia que tenía Cervantes de estar siguiendo un modelo clásico: «como yo, perdiste el seso» (I, vv. pr.: 66). La materia ariostesca rige sobre todo la primera parte del *Quijote*, como en la alusión de Lotario a dos cuentos acogidos en *Furioso*, XLII-XLIII (I, 33: 407). Don Quijote es quien más veces se ampara en este saber poético; así, traduce los versos del *Furioso*: «Nadie las mueva / que estar no pueda con Roldán a prueba» y repite el mismo pasaje ante Sancho (I, 13: 177; II, 66: 542). Junto con el *Amadís*, el *Furioso* es modelo directo y reconocido por don Quijote —loco enamorado— en su retiro agreste de Sierra Morena: «quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán» (I, 25: 305). En su discurso de las armas y las letras, don Quijote parece recordar el *Furioso*, IX, 11 y XI, 26, en diatriba contra los arcabuces y la artillería que terminaron con los gloriosos tiempos de la honrosa caballería, motivo de amplio cauce en la literatura española, al menos hasta Larra <sup>19</sup>. En su imaginación, don Quijote se hallará inmerso «de hoz y coz en la discordia del campo de Agramante» (I, 45: 544 = *Fur.*, XIV y XXVII). La primera parte del *Quijote* se cierra con el verso mal citado de *Furioso*, XXX: *Forse altri canterà con miglior plectro* (I, 52: 608), para ir abriendo la posibilidad de una segunda parte (o de un apócrifo) en que don Quijote vierta esa cita: «Y cómo del Catay recibió el cetro, / quizá otro cantará con mejor plectro» (II, 1: 52).

<sup>17</sup> M. de Montoliu: «Cervantes y Ariosto», en *Literatura castellana* (Barcelona: Cervantes, 1930<sup>2</sup>), pp. 864-8. Para R. Menéndez Pidal: «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», en *España y su historia* (Madrid: Minotauro, 1957), II, p. 185. Ariosto y Cervantes, separados por las diferencias estéticas de sus épocas (el arte por el arte en la de aquél; el arte de la verdad ejemplar y el neoaristotelismo en la de éste), coincidieron al tratar cómicamente la aventura caballeresca. Un más amplio panorama sobre esta comparación en M. Chevalier: *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»* (Bordeaux: Université, 1966), pp. 439-91, que trata, entre otras cuestiones, la ironía con que Cervantes maneja las referencias ariostescas o la dependencia de Benengeli respecto al Turpin del *Furioso*.

<sup>18</sup> I, vv. pr.: 60. A su vez, remite a la imitación de Ercilla en *La Araucana*, I, vv. 1-2: «No las armas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados» (ed. cit., I, p. 127).

<sup>19</sup> I, 38: 470-1. Otro discurso quijotesco próximo a este tema, el de los cortesanos y los caballeros (II, 6: 80-1), tendría en cuenta la sátira III de Ariosto, aunque la pieza oratoria va separándose progresivamente de su modelo, según C. Consiglio: «Sobre Cervantes y Ariosto», *RFE*, 39 (1949), pp. 149-52.

Testimonio de la cultura italianista de Cervantes, el *Quijote* evoca a otros poetas italianos. En emulación renacentista, el Bachiller ha escrito una égloga que superará las de Sannazaro: «mal año para cuantas Sannazaro había compuesto» (II, 74: 586), fórmula que reproduce la que Pasamonte empleó para ponderar su relato autobiográfico: «mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren» (I, 22: 271). La Duquesa recuerda a Verino, poeta didáctico-catoniano del XV, y parte del saber aprendido en las escuelas de la época (II, 33: 302). Don Quijote, gran conocedor de la poesía italiana, traduce un madrigalete de *Gli Asolani*, de Bembo. En este mester le acompañan aquel cantor que vertió en una redondilla versos de Aquilano, y Lotario, traductor de una octava de *Las lágrimas de San Pedro*, de Tansillo<sup>20</sup>.

Afín a la dirección ariostesca del *nobilitare* que condujo a la épica culta del XVI y a la reformulación artística del romance en el XVII, el *Quijote* recurre ampliamente a la poesía tradicional. Con tal sentido de emulación, Cervantes no sólo allega citas de canciones populares, sino que inventa —práctica culta habitual en la poesía española—, calcando el estilo tradicional, un texto («No rebuznaron en balde / el uno y otro alcalde»; II, 27: 251) que quizá inspiró un refrán recogido por Correas (571 b). Asimismo, la novela acoge al pueblo que origina, conserva, transforma y transmite el caudal del romancero<sup>21</sup>: si Sancho venía a confiar en la verdad histórica del viejo romancero («si es que las trovas de los romances antiguos no mienten»), doña Rodríguez no dudaba de ello (II, 33: 299). El catálogo de referencias y citas de romances en el *Quijote* es muy amplio, y constituye el mayor caudal de intertextualidad poética en la obra, con una plurifuncionalidad decisiva en su estructura.

De las cuatro menciones del *Quijote* a poemas de autores desconocidos, quizá dos sean del propio Cervantes: las quintillas citadas en *El curioso impertinente* y las redondillas de «una comedia moderna» que Lotario, a quien vamos descubriendo como gran aficionado a la poesía, recita a Anselmo (I, 33: 416 y I, 33: 409). En la fusión de materia tradicional y forma culta se sitúa el recuerdo por parte del titiritero de los dos versos iniciales de una composición anónima, en octavas y publicada en un pliego suelto de h. 1573, sobre Gaiferos y Melisendra (II, 26: 240). Y la frase «dejando a su albedrío y sin orden alguna» (II, 59: 483) se basa en el verso inicial de ciertas octavas —sólo

<sup>20</sup> II, 38: 333 (Bembo); II, 68: 555 (Aquilano), con tópicos amorosos idealizantes: muerte que da vida y la dulce enemiga; y I, 33: 407 (Tansillo), estrofa traducida literalmente por Cervantes «como expresión de una idea que le venía a tono con el discurso razonado de la argumentación de Lotario», según J.-G. González Miguel: *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)* (Salamanca: Universidad, 1979), pp. 306-13.

<sup>21</sup> A tal proceso alude *La gitánilla* cuando la abuela enseña a Preciosa este saber popular; su repertorio de romances abarcaba todos los tipos de la época (*Novelas ejemplares*, ed. cit., I, pp. 74-5 y 79). Una variedad de romances, «a la loquesca», es reseñada aquí y en *El celoso extremeño* (*Ibid.*, II, p. 186).

una vez impresas, pero muy difundidas— de un *Cancionero sevillano* manuscrito h. 1568<sup>22</sup>.

### 3. LA POESÍA ORIGINAL DEL «QUIJOTE»

Así pues, los personajes de la novela citan, recitan, traducen y recurren a un vasto saber poético. Ahora, de nuevo encabezados por don Quijote, los contemplaremos en su faceta de poetas, pues «a lo largo de toda la narración no faltan escritores, presuntos escritores, aficionados a las letras y personas capaces de escribir con soltura un sonetillo»<sup>23</sup>.

Es claro que Cervantes delega aquí en sus personajes. En polémica hoy bizantina, autores decimonónicos defendían a Cervantes como poeta y ponderaban los elegantes versos de casi todo su teatro. Reconociendo que también escribió mala poesía, concluían que la obra cervantina cuenta con buenos pasajes poéticos, porque Cervantes, «incorrecto casi siempre», tuvo gran facilidad para componer, si bien adolecía de pereza para corregir<sup>24</sup>. Luego se ha mantenido que Cervantes, que tendría momentos poéticos felices, aunque nunca logró un estilo personal, amó y tuvo un concepto de la poesía que se desprende de su obra<sup>25</sup>.

Cervantes sostiene en el *Quijote* una ingente labor como poeta. La sobrina del héroe reconoce con horror: «¡Ay, desdichada de mí [...]; que también mi señor es poeta» (II, 6: 84). Ante Sancho, don Quijote mostraba ser

algún tanto poeta, como tú sabes, y el serlo también en extremo el bachiller Sansón Carrasco. Del cura no digo nada; pero yo apostaré que debe de tener sus puntas y collares de poeta; y que las tenga también maese Nicolás, no dudo en ello, porque todos, o los más, son guitarristas y copleros (II, 67: 550).

Así pues, los principales personajes del entorno aldeano de Alonso Quijano ejercitaban sus ingenios en los versos. Significativo es el uso del adverbio

<sup>22</sup> A. Blecua: art. cit., pp. 512-20.

<sup>23</sup> M. de Riquer: «El *Quijote* y los libros», *PSA*, 14, n° 160 (1969), p. 8.

<sup>24</sup> A. de Castro: «Cervantes ¿fué o no poeta?», en «Varias observaciones sobre algunas particularidades de la poesía española», *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (Madrid, BAE-42: 1951), II, pp. ix-xiii.

<sup>25</sup> Casi toda la poesía no circunstancial de Cervantes se halla en sus novelas y comedias; la otra parece no haber interesado a sus contemporáneos (J. M. Blecua: «La poesía lírica de Cervantes», *op. cit.*, pp. 161-95, quien divide la obra poética cervantina en tres etapas: hasta 1585, de influjo renacentista; 1585-1605, de innovación barroca; y 1605-16, final). V. Gaos: «Introducción» a Cervantes, *Poesías completas*, ed. cit., I, pp. 7-37, sintetiza las opiniones —análisis apenas ha habido— de los críticos sobre la poesía de Cervantes, centradas casi siempre en las declaraciones del propio autor.

también en los dos textos que acabo de citar. Todos, o los más, eran poetas. En especial, y reconocidamente («en extremo») aquel bachiller Carrasco que de ello se preció al apuntar su concepción de la poesía como entretenimiento, distante de la que tenía don Quijote (II, 16-18), lo que ya da idea de la autonomía de los personajes en estos inicios de la novela moderna:

como ya todo el mundo sabe, yo soy celebérrimo poeta y a cada paso compondré versos pastoriles, o cortesanos, o como más me viniere a cuento, para que nos entretengamos por esos andurriales (II, 73: 584).

Otros personajes escriben poemas en su paso circunstancial por el argumento, como aquel don Lorenzo, «consumado poeta» «entre los infinitos poetas consumidos que hay» (II, 18: 175)<sup>26</sup>. Don Quijote pondera enormemente la glosa de don Lorenzo, cuyo texto es una copla (anterior a 1569) que trata de la adversa Fortuna, tema que Percas subraya como recurrente en Lope, aunque éste no tuviera una especial preferencia por tal forma. En los encomios depurados a la glosa y el soneto de don Lorenzo, Percas aprecia señales del perspectivismo irónico cervantino, abierto a múltiples soluciones, análogamente a como el *artificio* reseñado por don Quijote resulta ambiguo: puede referirse a la típica correlación final, «los mata, los encubre y resucita / una espada, un sepulcro, una memoria» (II, 18: 175); o, peyorativamente, al mal gusto de usar el eco «estrecho trecho». El contraste entre la sencillez de la glosa y el artificioso soneto resaltaría —según Percas— el intento cervantino de dar lecciones a Lope o a otro autor sobre cómo tratar el tema de la Fortuna («con delicadeza, aun en glosa») o de la envidia sin zaherir a nadie; y el tema del Amor «con tonos grotescos, aun en un soneto».

También aquí don Quijote es protagonista. No sólo juzga la actividad poética de otros autores y personajes, sino que compone poesía, en varios metros, pero siempre amorosa. Ya desde aquellos versos que —en tópico pastoril— escribió sobre la arena y las cortezas de los árboles durante su retiro en Sierra Morena, en medio de una naturaleza a la que se dirigía pesaroso buscando consuelo: «aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso» (I, 26: 320-1). Es la suya una interiorización melancólica que precisa de la palabra para hallar alivio, en comunicación renacentista de las penas. Sancho, con frase un tanto enigmática, no se mostraba muy convencido de este proceso: «los pensamientos que dan lugar a hacer coplas no deben de ser muchos» (II, 68: 554).

Y, sin embargo, don Quijote continuamente hace coplas. En el cauce del romance ensaya una versión del casto amor que inspira sus andanzas: «Los andantes caballeros / y los que en la corte andan, / requiébranse con las libres;

<sup>26</sup> Sigo aquí a H. Percas de Ponseti: «Glosa y soneto de don Lorenzo», en *Cervantes y su concepto del arte* (Madrid: Gredos, 1975), pp. 375-8.

/ con las honestas se casan». Y, en tradición neoplatónica, endereza sus versos a Dulcinea, a quien «del alma en la tabla rasa / tengo pintada de modo / que es imposible borrarla» (II, 46: 384).

Sin contar los poemas preliminares, que discurren entre lo paródico y la manifestación de un saber literario, la galería de géneros poéticos del *Quijote* ofrece una riqueza paralela a la de los narrativos. Poesía popular y cauce culto se alternan a través de las vicisitudes de la novela. El soneto es la forma culta más reiterada. Con la convencional argumentación amorosa de la época se desarrollan los de Cardenio, desdeñado y cantor de la amistad en hábito platónico y alado (I, 23: 282 y I, 27: 330). Lotario se queja de la ingratitud de Clori, tan constante en su desdén como el tiempo en su pasar y el poeta en su lamento (I, 34: 422). Y en otro soneto continúa en el mismo tono desesperado: «Podré yo verme en la región de olvido, / de vida y gloria y de favor desierto» (I, 34: 423). Para ponerse a prueba, sujeto a la voluntad de la dama, el Caballero del Bosque<sup>27</sup> elabora su soneto «Dadme, señora, un término que siga...» (II, 12: 125).

Hay otros sonetos de temática no amorosa en la primera parte del *Quijote*, que termina con tres que, al relacionarse con el prólogo —por su burla de las academias literarias— y con los poemas preliminares, cierran una auténtica *cornice*. Tres académicos de la Argamasilla loan, respectivamente, a Dulcinea, Rocinante y Sancho (I, 52: 606-7), como ya en los preliminares diversos personajes de la tradición caballeresca cantan y saludan la entrada en esa tradición de los personajes de la novela. Como vimos, don Lorenzo compuso un soneto mitológico sobre Píramo y Tisbe. Por último, don Pedro de Aguilar, «soldado de mucha cuenta y de raro entendimiento; especialmente tenía particular gracia en lo que llaman poesía» (I, 39: 482), escribió dos sonetos heroicos, a manera de epitafios por los defensores de La Goleta (I, 40: 483).

El epitafio es subgénero de cierta relevancia en el *Quijote*. Ambrosio dedica uno a Grisóstomo, el pastor muerto de amor (I, 14: 188-9), y los académicos de Argamasilla componen tres para las sepulturas de Dulcinea y don Quijote (I, 52: 605, 607-8), a quien también Sansón Carrasco y Benengeli, adaptando un romance, elevan sus respectivos epitafios (II, 74: 592). Un poema fúnebre, en la burla de la falsa muerte de Altisidora, termina anunciando que «cantaré su belleza y su desgracia, / con mejor plectro que el cantor de Tracia» (II, 69: 558-9), recuerdo del verso ariostesco que se citó y tradujo en la novela.

En esta métrica culta destaca el poema de Merlín en endecasílabos sueltos, recitado durante la industria de los duques, con todo lo que de burla desmitificadora tiene el pasaje: «Y puesto que es de los encantadores, / de los magos o

<sup>27</sup> Aunque en el título del capítulo reza «Caballero de los Espejos», es ésta la denominación que recibe aquí el disfrazado bachiller Carrasco, idéntica a la dada a Cardenio (I, 24: 291).

mágicos continuo / dura la condición, áspera y fuerte, / la mía es tierna, blanda y amorosa, / y amiga de hacer bien a todas gentes» (II, 35: 313).

Romance y canción son también formas reiteradas, en una oscilación entre el cauce popular originario del romance y el culto de la moda manierista. Asimismo, hay canciones en boca de personajes del pueblo (I, 43: 521-3). En esta métrica de arte menor merecen especial interés los tres ovillejos que declama Cardenio (I, 27: 329), primera manifestación conocida de tal forma de ingenio manierista, que no figura en las preceptivas y que Cervantes empleó también en *La ilustre fregona*<sup>28</sup>.

El poema más extenso del *Quijote* es la «Canción desesperada» de Grisóstomo (I, 14: 180-4). Tratando la laxa moral religiosa de Cervantes, Castro señaló que el de Grisóstomo era el único suicidio literario postridentino: para él —muy discutiblemente—, los lectores de novelas de la época no se detenían en los versos, por lo que la «Canción» anuncia que Grisóstomo se quitará la vida, frente al contexto narrativo en que se inscribe el poema, que no da la impresión de que se haya suicidado<sup>29</sup>. Para Rosales —no menos discutiblemente—, las novelas pastoriles eran libros de poemas con prosa intercalada en los que se leía la poesía: la prosa de *Quijote* I, 11-14 indica que Grisóstomo murió de amores, y el distinto sentido del contexto narrativo y de la «Canción» (que copia un manuscrito descubierto en 1867) proviene de que ésta es anterior al *Quijote* y quedó embutida en I, 11-14<sup>30</sup>. De hecho, como Rosales muestra con diversas citas (p. 1.055), Cervantes era contrario al suicidio.

Avalle-Arce cree posible compaginar ambas interpretaciones y las discrepancias entre poema y prosa<sup>31</sup>. La «Canción» no prueba nada sobre la muerte de Grisóstomo; pero Cervantes la cambió considerablemente antes de insertarla en el *Quijote*, como indican las variantes —que refuerzan la idea de la muerte en general y del suicidio en particular— entre manuscrito y publicación: los diálogos verso-prosa y Vivaldo-Ambrosio ahondan en el misterio de la muerte de Grisóstomo y exponen diferencias que la reflexión del lector debe resolver en una armonía superior. La misma «Canción» opera en un marco constituido por dualidades, que Avalle enumera. Entre ellas, la de suicidio / muerte natural plantea la condena teológica del suicidio en la España postridentina, condena que se correspondía con la prohibición estética de todo acto de sangre en el mundo pastoril. Y, sin embargo, Cervantes quebranta esa

<sup>28</sup> T. Navarro Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (Syracuse, N. Y.: University, 1956), pp. 253-5; A. Quilis: *Métrica española* (Madrid: Alcalá, 1982<sup>5</sup>), p. 112.

<sup>29</sup> L. Rosales: *Cervantes y la libertad* (Madrid: Cultura Hispánica, 1985<sup>2</sup>), II, pp. 1.031-2, resume los argumentos de A. Castro.

<sup>30</sup> Rosales: *op. cit.*, II, pp. 1.032-41, con recuerdo de la canción de Cetina cuyo envío comienza «Canción desesperada y sin concierto...», y del libro de J. M. Asensio: *Varias obras inéditas de Cervantes sacadas de la biblioteca colombina* (Madrid: Aribau, 1874), sobre el ms. de la «Canción desesperada».

<sup>31</sup> J. B. Avalle-Arce: «Grisóstomo y Marcela (Cervantes y la verdad problemática)», en *Nuevos deslindes cervantinos* (Barcelona: Ariel, 1975), pp. 89-116.

prohibición: *desesperarse* significaba en su tiempo 'perder la esperanza' y 'suicidarse'. A valle se inclina por este segundo significado en las recurrencias del término en la «Canción», aunque también puede entender, externamente, que Grisóstomo murió de amores. En todo caso, la ambigüedad del título del poema se proyecta retrospectivamente sobre el episodio entero: «la presentación de dualidades es típica de la mente cervantina, hasta tal punto que muchas veces la acción (o ideación) novelística se desarrolla en un contrapunto provocado por la doble visión» (p. 112), que genera una ambigüedad que postula la colaboración artístico-ideológica entre autor y lector.

Si el análisis de I, 11-14 se aleja de tales cuestiones filosóficas y se centra en las literarias, este episodio aparece como síntesis de toda la novela. En efecto, aquí se reproduce el pastiche de códigos literarios habitual en la construcción del *Quijote*: caballeresco, en los diálogos Sancho-don Quijote y Vivaldo-don Quijote; pastoril, en la antítesis entre los cabreros reales y los pastores fingidos, amigos de Grisóstomo; mitológico, en la identificación implícita Marcela-Diana y Grisóstomo-Orfeo; petrarquista, en la «Canción»; y filosófico-neoplatónico, en la argumentación final de Marcela. También hay la habitual crítica neoaristotélica a la inverosimilitud de dichos códigos. Con respecto al petrarquista, puedo asumir lo expuesto por Rosales: que este poema manierista está construido «sobre una sola alegoría» o «metáfora continuada», cuyo plano real es el dolor del amante, mientras que el ideal es el binomio muerte-suicidio, aquí metáforas que subrayan la desdicha voluntaria inherente al amor cortés (pp. 1.039-49). El contexto narrativo de I, 11-14 serviría entonces para ejemplificar la secuencia explícita (e implícita) en la lectura de un poema petrarquista: enamoramiento —> desdén de la amada —> queja poética: muerte de amor —> (muerte del poeta). Así pues, creo que Cervantes plantea aquí que, para que fuera creíble tanto sufrimiento y tanta muerte expuestos por los poetas enamorados en sus composiciones, estos debieran morir(se), como Grisóstomo. Sin espacio para desarrollar ahora mi tesis, constato sólo el muy significativo hecho de que la crítica neoaristotélica antipetrarquista quede enmarcada en el episodio por las antologías de dos de sus *instrumenta* tópicos: la descripción suntuosa femenina (I, 13: 176) y las imprecaciones contra la amada rigurosa (I, 14: 187).

#### 4. FUNCIONES DE LA POESÍA EN EL «QUIJOTE»

Con el engarce entre la «Canción desesperada» y el episodio en que se inscribe, se suscita la pregunta de la funcionalidad que la poesía citada, comentada o compuesta cumple en el *Quijote*. Esta pregunta afecta al quehacer de Cervantes como escritor y al entendimiento del texto como testimonio de un estado de cosas en la sociedad y en la poética españolas de la época.

Cuando la condesa Trifaldi cita de forma incompleta la *Eneida*, II, 6-8 en

su relato (II, 39: 336), remonta la escena del *Quijote* a aquella del poema virgiliano en que Eneas refería en la corte de Dido la caída de Troya (a su vez, eco del relato odiseico de sus propias aventuras). Ambos momentos narrativos quedán, pues, engarzados intertextualmente en la relectura cervantina, de modo que el argumento del *Quijote* se genera y respalda en la tradición literaria. Además, la condesa hará referencia a «un caballo de madera» (II, 39: 337), Clavileño, que se relaciona, a través de los libros de caballerías, con el construido por los argivos y legado por Virgilio. Así que todo el episodio terminará convirtiéndose en una reflexión sobre la tradición literaria del motivo del caballo, cuando la dueña Dolorida recuerde los nombres de famosos équidos librescos (II, 40: 341). Algo semejante ocurre con el recurso narrativo de mantener con las espadas en alto al vizcaíno y a don Quijote (I, 9-10), que —según Rodríguez Marín— procedía de *La Araucana*, en cuyo final de la segunda parte quedaba también pendiente la lucha entre Rengo y Tucapel. La asociación operada en la mente del receptor entre aquella escena épica y esta otra del *Quijote* se resuelve en una síntesis de comicidad y decepción.

La tradición poética, pues, genera argumentos y episodios del *Quijote*. Es lo que sucede con el ámbito eglógico creado por Garcilaso y trasplantado, desde su acronía, a la historicidad de la secuencia narrativa (II, 58: 476); o con el pasaje en que ante don Quijote se presenta la dueña Dolorida («Venían las doce dueñas y la señora a paso de procesión...»), que remite a un romance, posible inspirador del «dueñesco escuadrón»<sup>32</sup>. Porque el romancero fue básico en la génesis y configuración del inicio del *Quijote* y de la locura caricaturesca de su protagonista, que pueden seguirse a través del *Entremés de los Romances* y de otros textos<sup>33</sup>. Aunque Cervantes terminó apartándose de este impulso, pues el romancero era peor camino que el género caballeresco para crear a su héroe<sup>34</sup>, no abandonó la inspiración que le proporcionaba el romancero, e incluso la incrementó en la segunda parte de la novela, «nunca ya, claro es, para malparar la personalidad del héroe ni en forma de impertinente mentecatez»<sup>35</sup>, sino para amenizar la frase (Pidal indica, discutiblemente, que sobre todo en boca de Sancho) y «para la invención misma de la novela» (p. 204).

Así, en varios episodios de la segunda parte del *Quijote*, el romancero interviene activamente: el mal agüero de la llegada al Toboso, la aventura del león, el retablo de maese Pedro o el descenso a la cueva de Montesinos. Esta operatividad es evidente desde el inicio mismo de la novela, «En un lugar de la Mancha» (I, 1: 69), frase basada en verso romanceril, como sucede al prin-

<sup>32</sup> II, 38: 329; en n. 6 apunta Murillo al «Romance de la Emperatriz de Constantinopla».

<sup>33</sup> Menéndez Pidal: art. cit., pp. 210-1.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 201. Señala Pidal que, en cambio, Avellaneda no comprendió que las alucinaciones sobre los romances, base del inicio del *Quijote*, hacían del héroe un personaje literariamente inconsistente: de ahí las diferencias entre la novela y el apócrifo.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 205.

cipio de II, 9: 99, «Media noche era por filo». Casi todas las vertientes temáticas del romancero contribuyen argumental y legendariamente a crear en el *Quijote* el ámbito eminentemente poético en que se desenvuelven las aventuras del protagonista, que pretende emular a héroes anteriores: el marqués de Mantua y Valdovinos (I, 5: 102; I, 10: 150-1; II, 32: 288); Roldán (I, 7: 123); Lanzarote (I, 13: 170; I, 49: 580); el Cid (I, 17: 206; I, 20: 236), y don Rodrigo (I, 41: 506).

Al romancero acuden personajes y narrador en busca de un saber tradicional aplicable a las circunstancias de la vida y de la ficción novelística. De nuevo, don Quijote es quien más recurre a los romances para fundamentar su mundo de ilusión. En su locura de raíz literaria, adapta la ficción que le brinda el romancero a la realidad que enfrenta. Al llegar a la venta en que será armado caballero, cita los dos primeros versos de un difundido romance: «mis arreos son las armas, / mi descanso el pelear, etc.» (I, 2: 84)<sup>36</sup>. Tan difundido que el ventero, malévolo, pudo contestarle siguiendo el hilo argumental del poema: «Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar.» Y, en efecto, en Sierra Morena, durante un retiro que recordará los de aquellos enamorados furiosos, Amadís y Orlando, las camas de don Quijote duras peñas serán.

En esta adecuación entre literatura y realidad, básica en la configuración de los mecanismos narrativos del *Quijote*, el héroe volverá al romancero y, con su cultura literaria y su prodigiosa memoria, recitará mientras las doncellas lo desarman en la venta:

Nunca fuera caballero  
de damas tan bien servido  
como fuera *don Quijote*  
cuando de *su aldea* vino:  
doncellas curaban dél,  
princesas del su rocino... (I, 2: 85)<sup>37</sup>,

donde los sintagmas subrayados son transformaciones que remedan el proceso de transmisión y actualización oral del romancero. Don Quijote, pues, conformado en su personalidad sobre el mundo ficticio del romancero, va recordando continuamente estos poemas y a sus héroes<sup>38</sup>. También el autor acude a

<sup>36</sup> Nueva alusión a estos versos en II, 64: 532: «saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear».

<sup>37</sup> La cita reaparece en I, 13: 171 sin variantes respecto al poema original, es decir, con las lecturas *Lanzarote* y *Bretaña*. En II, 23, 220 se recuerda el «cuando de Bretaña vino», y en II, 31: 275 la cita parcial abarca desde este verso hasta «y dueñas de su rocino». El romance fue glosado burlescamente por V. Espinel: *Poesías sueltas*, ed. J. Lara Garrido (Málaga: Diputación Provincial, 1985), p. 110.

<sup>38</sup> Cfr., p. ej., I, 5: 103, quizá una invención cervantina sobre la materia dada; y II, 10: 106.

esta acumulación poética tradicional en II, 12: 123 y en II, 55: 459, en que el sintagma *como dicen* apunta a un saber anónimo y popular ampliamente extendido. Extensión a la que se refiere Cervantes cuando, frente a doña Rodríguez, negó la verdad histórica de los romances: el del marqués de Mantua es «historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma» (I, 5: 103).

En redundancia que produce relevancia textual, el dístico «destos que dicen las gentes / que a sus aventuras van» aparece tres veces citado con ligeras variantes (I, 9: 140; I, 49: 581; II, 16: 151). Su importancia es decisiva porque alude, en diversos momentos del relato, a la misma forma itinerante de éste. La intertextualidad poética, pues, remarca el tipo de estructura narrativa del *Quijote*, como en esta alusión a la elegía I, 202-4, de Garcilaso:

¿Por ventura es asumpto vano o es tiempo mal gastado el que se gasta en vagar por el mundo, no buscando los regalos dél, sino las asperezas por donde los buenos suben al asiento de la inmortalidad? (II, 32: 283).

En las citas espigadas se aprecia cómo los personajes se caracterizan intertextualmente con sus alusiones poéticas. El retablo de personajes del *Quijote* viene diseñado en buena parte por este recurso que, a través de las citas —ya correctas, ya incompletas— de la tradición poética, termina por diferenciar la idiosincrasia de muchos de ellos. Así sucede en la selección del código popular o culto del romancero: el cabrero Antonio canta a Olalla, forma anticuada y rústica de Eulalia: «No te quiero yo a montón / ni te pretendo y te sirvo / por lo de barraganía; / que más bueno es mi designio» (I, 11: 160); y Altisidora hace un uso tanto burlesco (II, 44: 373-4) como culto del romance, mentando a Eneas y a Vireno (II, 57: 467-8), que abandonaron a Dido y a su esposa respectivamente, motivo que Cervantes recordó en otros contextos<sup>39</sup>.

*Función emparentada con ésta es el reforzamiento del sentido costumbrista-realista de la novela.* Es lo que se aprecia cuando ciertos personajes cantan seguidillas o recitan villancicos (II, 24: 226; II, 73: 585).

De acuerdo con los cánones narrativos de la época, especialmente el pastoral, la poesía cervantina en el *Quijote* sirve, como descansadero lírico<sup>40</sup>, para la

<sup>39</sup> *Las dos doncellas* (Novelas ejemplares, ed. cit., III, p. 131), con referencia también a Vireno.

<sup>40</sup> D. Alonso sugirió esta expresión (que designa un texto poético caracterizado por su brevedad y frescura) con referencia a la poesía narrativa medieval: «En el pórtico de una antología de la poesía española», en D. Alonso y J. M. Blecua: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Madrid: Gredos, 1978<sup>2</sup>), p. xxiii. A. Prieto aplica el concepto al *Quijote*: «a diferencia de la vertebración que cumplen en *La Galatea*, los versos del *Quijote* son como descansos líricos en los que Cervantes se recuerda como poeta [...]. Dentro de esta función acompañadora [...], acaso sea en las coplas castellanas donde adquiere un mayor valor» («Cervantes poeta», en *La poesía española del siglo XVI* [Madrid: Cátedra, 1984-87], II, pp. 733-4).

distensión de la acción narrativa e incluso para la demora de la misma. Cuando la poesía no es de Cervantes, estamos ante un guiño intelectual al lector, a quien se invita a recorrer la tradición poética en busca de la cita o la referencia. En esto, como en todo, el *Quijote* exige del lector una actividad constante.

Pero frente a esta literatura cervantina de guiño implícito, se hallaba otra coetánea de amplias citas y paráfrasis. La poesía coadyuva en el *Quijote* a la crítica y parodia literarias: la adjudicación a Catón (I, Pról.: 55) de un dístico de Ovidio (*Tristia*, I, ix, 5-6) critica implícitamente el exceso de erudición, que en sus casos más extremos revestía una lamentable ignorancia.

Desde esta perspectiva paródica funciona también la burla en prosa de ciertos pasajes del romancero. Cuando el labrador recoge al molido don Quijote, obra con éste como el marqués de Mantua respecto a Valdovinos: «le limpió el rostro, que le tenía cubierto de polvo, y apenas le hubo limpiado, cuando le conoció» (I, 5: 104, n. 7). Frente al estímulo de *imitatio*, la degradación social que afecta a los nuevos protagonistas de la misma escena incide en la parodia. Vuelve a ocurrir con la frase «Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía» (II, 54: 449), consciente referencia al muy parodiado romance «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía, / gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolía».

Análogamente, otros intertextos desempeñan una función erudita. Si Benengeli apoya su exposición sobre la pobreza con un verso del *Laberinto* de Mena, «aquel gran poeta cordobés» (II, 44: 371), Cervantes ejemplifica sus palabras sobre la amistad con versos de canciones (II, 12: 123) y Lotario, «para confirmación desta verdad», quiere «decir una estancia que hizo el famoso poeta Luis Tansilo» (I, 33: 407).

Con el género problematizador que es la novela, y con la participación artístico-ideológica del lector que reclamó Avalle-Arce para la «Canción desesperada» —quizá el caso más ilustrativo del *Quijote* en este sentido—, estamos ante un uso de la poesía como planteamiento de cuestiones fundamentales. Cervantes medita e invita a reflexionar en el ámbito de su construcción artística, dentro de la que se generan leyes específicas que a su vez desarrollan las situaciones ideológicas problemáticas. Sobre esas situaciones, el lector tendrá a su vez que desentrañar, como entrevió el cervantino Cadalso<sup>41</sup>, los más profundos significados y las más complejas implicaciones.

En la lectura no literaria del *Quijote* puede apreciarse un testimonio cultural sobre la situación española de la época. Así sucede con la concepción de la poesía, con las frecuentes referencias neoaristotélicas, en boga durante el Mannerismo. Y también respecto a la función social —mucho más operativa que

<sup>41</sup> Escribía Gazel en su carta LXI a Ben-Beley: «no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal [del *Quijote*] es uno, y el verdadero es otro diferente [...]. Lo que hay debajo de esta apariencia [argumental] es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes» (J. Cadalso: *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. J. Arce [Madrid: Cátedra, 1981], p. 224).

para nosotros— de la poesía. De la amplia extensión del fenómeno poético por todas las capas de la población española proporciona un excelente informe sociológico la exposición de la condesa Trifaldi (II, 38: 332-4). Y las bodas de Camacho constituyen un documento folklórico y etnográfico sobre las costumbres y las celebraciones populares y rurales, en las que desempeñan un papel decisivo lo rítmico y musical, las danzas y canciones, en este caso alegóricas, en una de las cuales interviene la Poesía:

— En dulcísimos conceptos,  
la dulcísima Poesía,  
altos, graves y discretos,  
señora, el alma te envía  
envuelta en mil sonetos (II, 20: 191-2).

Por su parte, citan y recitan romances, además de los personajes señalados: Sancho, aunque no en la medida consignada por Pidal (II, 9: 102; II, 34: 306; II, 60: 492); doña Rodríguez (II, 33: 299); el duque (II, 71: 569); Durandarte, en el sueño-visión de don Quijote, quizá una nueva invención cervantina a partir de dos romances (II, 23: 214); y el titiritero (II, 26: 241-6), en un pasaje que constituye una prueba del valor artístico y narrativo concedido al género. Es decir, personajes de todas las condiciones sociales (aristócratas y plebeyos, campesinos y artistas) y de todas las procedencias (castellanos y aragoneses): nuevos indicios del poder de penetración e influencia social que logró el romancero.

## 5. CONCLUSIONES

Éstas, pues, que se ven son algunas de las facetas de ese testimonio poético que brinda el *Quijote*. Y en ellas se ha apreciado, al menos, que:

1. Don Quijote es personaje «omni-protagonista» en la novela, como prueban también las perspectivas poéticas revisadas en este artículo: intertextual, original y teórica.
2. La intertextualidad poética dominante en el *Quijote* atañe a la poesía narrativa de gusto renacentista y manierista (romancero heroico, Ariosto y el Virgilio épico), junto con el poeta lírico preferido por Cervantes, Garcilaso.
3. La intertextualidad poética y la poesía del *Quijote* operan en diversas direcciones funcionales, la suma de todas las cuales aparece como decisiva en la configuración literaria y argumental de esta obra.
4. Por tanto, el *Quijote* se generó, en buena medida, a partir del gusto poético dominante en el Manierismo.

