



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

LOS POEMAS PRELIMINARES DEL *QUIJOTE* DE 1605

TESIS

que para obtener el grado de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta

JUAN EMILIANO ÁLVAREZ PASTRANA

Directora de tesis:

DRA. MARGARITA ANA MARÍA FRENK FREUND

Ciudad Universitaria, septiembre de 2015





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A Anaïs Abreu,
"que es la mayor y la mejor parte de mi alma"
(*Q.* XLI, 529).

A mis padres,
Alicia Pastrana y Miguel Álvarez,
mis primeros y más importantes maestros.

A la doctora Margit Frenk,
por sus incontables enseñanzas
y su infinita generosidad.

A mis lectores y sinodales,
Profesor David Huerta,
Doctora Ana Castaño,
Doctor Rafael Mondragón y
Profesor Jorge Gutiérrez Reyna,
por todas sus aportaciones y correcciones.

A mis suegros,
Fanny D'Argence y Álvaro Abreu,
por todo su apoyo.

A mis amigos, porque sus logros son los míos,
y viceversa.

A Inés, que tantas veces me hizo compañía
durante la escritura de este trabajo.

ÍNDICE

Introducción	9
Los poemas preliminares del <i>Quijote</i> de 1605	21
El primer poema: <i>Al libro de don Quijote de la Mancha, Urganda la desconocida</i>	28
Los dos primeros sonetos dirigidos a don Quijote	
<i>Amadís de Gaula a don Quijote de la Mancha</i>	45
<i>Don Belianís de Grecia a don Quijote de la Mancha.</i>	58
Los poemas dirigidos a otros personajes del libro	
<i>La señora Oriana a Dulcinea del Toboso</i>	66
<i>Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza escudero de don Quijote</i>	71
<i>Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante</i>	80
Tres sonetos más dirigidos a don Quijote.....	88
<i>Orlando Furioso a don Quijote de la Mancha</i>	90
<i>El Caballero del Febo a don Quijote de la Mancha</i>	98
<i>De Solisdán a don Quijote de la Mancha</i>	102
El soneto final: <i>Diálogo, entre Babiaca y Rocinante</i>	109
Los poemas preliminares como conjunto	114
Los poemas preliminares frente a los epitafios finales	
<i>Similitudes entre ambos grupos textuales</i>	123
<i>Diferencias entre los poemas preliminares y los epitafios</i>	129
Conclusiones	133
Fuentes de consulta.....	140

INTRODUCCIÓN

Es ya un lugar común decir que los estudios sobre el *Quijote* podrían llenar una biblioteca por sí solos. Resulta difícil calcular con precisión sus dimensiones, pero allí está, en nuestra imaginación, la biblioteca siempre en crecimiento de todo lo que se ha dicho sobre el inabarcable libro de Cervantes. Siquiera tratar de hacer su escrutinio sería una tarea abrumadora. Este trabajo también busca un espacio en sus anaqueles, muy a sabiendas de que uno de sus destinos posibles es permanecer allí, acaso olvidado, en medio de tantos y mejores libros, artículos, tesis, conferencias.

Esa vorágine libresca ha llevado a más de uno a decir frases como: “Poco hay nuevo ya que pueda decirse sobre el *Quijote*”. La respuesta que damos muchos ante esa provocación es la de enfatizar, mediante nuestro trabajo, todo lo contrario: que no concebimos un futuro donde tal afirmación se vuelva realidad. Así de vasto es para nosotros el universo del libro.

Mi trabajo se ocupa de una de las zonas menos exploradas del *Quijote*; me refiero —ya se sabe por el título— a los poemas preliminares de la Primera Parte, la publicada en 1605. A continuación, hago un breve recuento de lo que se ha dicho sobre el tema, consciente de que, con toda seguridad, me faltará mencionar una que otra fuente, oculta a mis ojos en algún anaquel de la biblioteca quijotesca.

Para organizar mejor este inventario, lo dividiré en tres secciones: la primera corresponde a los trabajos que se ocupan exclusiva o muy detalladamente del conjunto de los poemas preliminares del *Quijote* de 1605 (o de los preliminares y de los epitafios insertados al final del libro: la relación entre los dos grupos textuales es evidente, por lo que hay autores que han preferido hablar de ambos para realizar un análisis más completo); la segunda estará integrada por aquellos que hablan, pormenorizadamente, de alguno de los poemas cuyo

análisis conforma la presente tesis; la tercera y última rescata los libros o artículos en cuyas páginas se hace mención de ciertos aspectos importantes relacionados con el tema que aquí nos ocupa.

En la primera sección encontramos apenas cuatro trabajos: en primer lugar, y siguiendo un orden cronológico, es necesario mencionar “The Burlesque Poems Which Frame the *Quijote*” (1963), de Pierre Ullman. Se trata de un artículo de unas quince páginas, por lo que, si bien su autor busca analizar cada uno de los poemas preliminares, lo hace tan someramente que deja sobre la mesa mucho material sin tocar. Su comentario sobre cada poema se reduce, las más de las veces, a un solo párrafo,¹ en el que no deja de tocar algún aspecto importante de los textos, pero sin hacerlo de manera realmente profunda o suficiente. La riqueza principal del artículo está en su introducción, en donde Ullman expone un rasgo fundamental de los poemas preliminares y elegíacos que no he encontrado en ninguna otra fuente bibliográfica anterior: “The burlesque poems with which Part I of the *Quijote* begins and ends may be said to constitute its ‘frame’. It seems to me that this ‘frame’, far from being a collection of disconnected addenda, is linked intimately with the very structure of the novel” (213), y, a continuación, trata de demostrar un par de aspectos en los que él ve ese vínculo estrecho entre novela y poemas; a saber, que éstos introducen al lector, por un lado, a la técnica perspectivista de Cervantes —es decir, al hecho de que varios personajes emitan opiniones propias y encontradas sobre determinado tema—² y, por otro, a los juegos cervantinos con el orden lineal de la temporalidad —es decir, a la aparición de situaciones o elementos

¹ Y esto en el caso de los poemas preliminares: como su título lo indica, el artículo de Ullman trata también sobre los epitafios finales del *Quijote* de 1605, pues esos dos grupos de textos son los que “enmarcan” la obra. No obstante, a la hora de comentar los epitafios, les dedica sólo unos cuantos párrafos como conjunto, por lo que su análisis es aún más somero que cuando habla de la otra parte de ese marco dual.

² Para más al respecto, véase “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*” (en Spitzer, 1955).

anacrónicos.³ Ambos aspectos serán, naturalmente, retomados a lo largo de mi trabajo cuando esto sea pertinente, tratando, a mi vez, de enriquecer los argumentos del estudioso norteamericano para demostrarlos, y aportando otros aspectos que son también prueba de la cercanísima relación entre los poemas y el resto del libro.

Dos obras de Adrienne L. Martin continúan esta sección: “Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*” (1990) y *Cervantes and the Burlesque Sonnet* (1991). El primero de los dos, si bien fue publicado con anterioridad, es —según nos lo explica la autora— un extracto de ideas desarrolladas con mayor amplitud en el libro de 1991, el cual, en ese entonces —cuando fue publicado el artículo—, estaba ya en prensa. En el libro, la autora hace un completo recorrido a lo largo de la producción poética cervantina, analizando los diversos sonetos burlescos que contiene, y rastrea el nacimiento del género, así como los diversos autores que influyeron o pudieron influir en Cervantes, para así determinar su originalidad y alcances. Dentro de ese análisis, los sonetos burlescos del *Quijote* —los preliminares y los epitafios— ocupan un lugar destacado: se les dedica un extenso capítulo y se les considera, de alguna forma, el culmen del ingenio burlesco cervantino vertido en la forma soneto.

En ese sentido, puede verse, desde el título de las obras de Martin, una restricción clara: no incluyen en su análisis los poemas que no son sonetos. Así, las décimas de cabo roto de Urganda la desconocida —el primer poema que aparece en el *Quijote*— y las del Donoso, poeta entreverado, son mencionadas ocasionalmente, pero no estudiadas de manera detallada.

A pesar de lo anterior, el libro de Martin es, hasta el día de hoy, el más completo estudio sobre el tema, por lo que me referiré a él numerosas veces, haciéndome eco de algunas de sus proposiciones más atinadas e interesantes. No obstante, hay sobre todo un punto en el que

³ Parafraseando a Ullman, he dicho que los poemas “introducen” al lector a esto y aquello. En la elección de ese verbo se ve, de nuevo, la preeminencia que Ullman les otorga a los poemas preliminares por sobre los elegíacos.

difiero de sus conclusiones y procedimientos: creo que la investigadora pasa por alto uno de los aspectos que me han resultado más fascinantes de los poemas preliminares: su lugar dentro del libro.

Digo lo anterior, pues su análisis se basa en una lectura de los poemas ya con plena conciencia de la realidad completa del libro, lo cual, aunque es básico para entender su sentido último, no alcanza para explicar por qué están puestos donde están ni todos los propósitos cervantinos de su inclusión.

Hay un tercer trabajo de Martín que podría incluirse en este inventario: su “Lectura comentada” de los poemas preliminares, contenida en la edición crítica del *Quijote* hecha por Francisco Rico. Si no la considero como un trabajo aparte de los anteriores es porque contiene más o menos las mismas ideas, pero resumidas.

Un tercer autor viene a cerrar esta primera sección: Jerónimo Anaya. Sus contribuciones al tema de esta tesis se encuentran en el artículo “Los versos preliminares del *Quijote* y la ficción cervantina” (2008), mucho más reciente que los trabajos anteriormente citados. A lo largo de las 55 páginas que lo conforman, Anaya se dedica a comentar cada uno de los poemas, y propone una serie de conclusiones sobre el conjunto textual y su funcionamiento.

En términos generales, el artículo de Anaya resulta, a mi parecer, bastante lúcido. No obstante, en algunos casos, sigue líneas interpretativas con las que no estoy del todo de acuerdo, como veremos más adelante. De cualquier manera, al igual que los estudios de Ullman y Martín, constituye una referencia obligada a lo largo de mi trabajo.

Pasando al segundo grupo de este inventario bibliográfico —el de los textos que comentan algún poema en particular—, se verá que tampoco son muchos los trabajos que podemos

incluir en él, y que ni siquiera todos los poemas preliminares han merecido el comentario crítico de algún cervantista.

Los poemas preliminares son diez: 1) “Al libro de don Quijote de la Mancha, Urganda la desconocida”; 2) “Amadís de Gaula a don Quijote de la Mancha”; 3) “Don Belianís de Grecia a don Quijote de la Mancha”; 4) “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso”; 5) “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote”; 6) “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”; 7) “Orlando furioso a don Quijote de la Mancha”; 8) “El Caballero del Febo a don Quijote de la Mancha”; 9) “De Solisdán a don Quijote de la Mancha”; y 10) “Diálogo entre Babieca y Rocinante”.

En el caso del primero, el de Urganda, la crítica se ha centrado, de manera casi exclusiva, en rastrear las diversas referencias al mundo literario de la época de Cervantes contenidas en él.⁴ Esto es, si hay una crítica a Lope escondida por aquí o por allá, en tal o cual verso o metáfora, o si más bien se refiere a Francisco López de Úbeda, o a fray Luis de León, o a algún otro poeta contemporáneo. Tal vez el más interesante de estos trabajos —y el que más vale la pena rescatar, para el caso específico de este poema— sea “Urganda entre *Don Quijote* y *La pícaro Justina*”, de Marcel Bataillon (1960), en donde el crítico francés defiende la teoría de que Cervantes no buscaba burlarse de Lope, sino, justamente, del autor de *La pícaro Justina*.

Sobre el soneto de Amadís a don Quijote, he encontrado un solo trabajo: “Nota sobre el soneto cervantino y la traducción de Fichte”, de Maldonado de Guevara, publicado en *Anales Cervantinos* en 1997, el cual contiene algunos comentarios sobre ciertos versos del poema, aunque en su interpretación textual parte de una pretendida identificación de Cervantes con don Quijote, a mi ver muy debatible.

⁴ No incluyo en este inventario las diversas ediciones comentadas que existen del *Quijote*; aunque en ellas, naturalmente, se hallen ciertas hipótesis sobre el sentido de varios versos oscuros en los poemas. Si no lo hago es porque no se trata de obras críticas independientes enfocadas en el análisis de los textos que aquí nos ocupan, y porque, de alguna forma, han sido tomadas en cuenta por Rico para elaborar la edición que, sobre todo, me ha servido de base a lo largo de este trabajo.

He encontrado muy poco sobre el poema de Belianís y sobre el de Oriana, pero el soneto de Gandalín, por su parte, ha llamado la atención de la crítica, especialmente por su penúltimo verso, en el que se llama a Cervantes “nuestro español Ovidio”. Sobre el tema, vale la pena rescatar, por su claridad y pertinencia, algunas páginas de “Los clásicos en el Siglo de Oro: Ovidio en tres pasajes cervantinos” (1994), de José Montero Reguera.

En el caso de las décimas del Donoso, poeta entreverado, la crítica también se ha enfocado en un segmento muy específico: el juicio emitido, en la décima de Sancho Panza, sobre la *Celestina*. Sobre ello hay un par de breves notas en «*La Celestine*» selon Fernando de Rojas (1961), de Marcel Bataillon y en *La originalidad artística de La Celestina* (1962), de María Rosa Lida de Malkiel. Por otro lado, se han escrito numerosas páginas que buscan desvelar la verdadera identidad escondida tras ese nombre enigmático. En ese sentido, por lo general se ha creído que Cervantes pudo haber contado con la ayuda de Gabriel Lobo Lasso de la Vega para escribir estas décimas —opinión que yo no comparto, como ya expondré en su momento. El principal argumento en favor de tal hipótesis se encuentra en el artículo ya citado de Marcel Bataillon —“Urganda entre *Don Quijote* y *La pícaro Justina*”—, así como en otro, de Márquez Villanueva, titulado “El mundo literario de los académicos de Argamasilla” (1987). Por último, es necesario mencionar “‘Libró’ y ‘divi-’ en el poema octosílabo de cabo roto del donoso poeta entreverado: Primera Parte del *Quijote*” (R.M. Flores, 1998), en el cual se rescatan algunas hipótesis sobre cómo deben interpretarse un par de versos del texto.

Sobre el soneto de Orlando se pueden citar dos artículos: “Iguales en amor con mal suceso”, de Pedro Garcez (2005) —que resalta la importancia de la comparación entre el caballero francés y el hidalgo manchego— y “Un soneto de los preliminares del *Quijote*, mal puntuado tradicionalmente”, de José López Navío (1954) —el cual pretende fijar las bases para su correcta interpretación—, pero ninguno hay sobre el del Caballero del Febo.

Por su parte, el soneto de Solisdán ha llamado la atención de algunos estudiosos, pero no precisamente por su construcción o contenido (aunque otros trabajos más extensos, como el de Rosenblat sobre *La lengua del Quijote* [1971], incluyen algún comentario sobre él, pues utiliza la *fabla* en su discurso), sino porque, de todos los autores de estos poemas, es, junto con el “Donoso, poeta entreverado”, el único desconocido.⁵ Así, varios investigadores se han esmerado en demostrar que se trata de un personaje inventado por Cervantes, o que, por el contrario, estamos frente a alguno de una obra hoy perdida, o ante el anagrama del nombre de algún otro, o que, más bien, se trata de una errata. Márquez Villanueva (1987) llega incluso a pensar que podría encubrir la identidad del mismo Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Pienso que los argumentos más sólidos, y menos especulativos, han sido ofrecidos para defender la primera hipótesis —hacia la cual, por mis propios motivos, yo también me inclino.

Por último, si bien el diálogo entre Babieca y Rocinante es considerado, casi unánimemente, como el más logrado de los poemas preliminares, ha provocado pocos comentarios extensos o puntuales. Uno de ellos está contenido en un artículo de Francisco Rico, publicado en 1997, llamado “«Metafísico estáis» (y el sentido de los clásicos)”, en el cual su autor explica detalladamente cómo entender el sentido de esa frase.

Como puede verse, varias de estas obras se enfocan, de manera casi exclusiva, en aspectos como la verdadera identidad del “Donoso, poeta entreverado”, o de Solisdán, o en buscar una explicación puntual que vincule los poemas con el ambiente literario de principios del siglo XVII, con el fin de arrojar luz sobre algunos aspectos un tanto enredados a la hora de realizar una interpretación de las décimas y sonetos. El valor de todas esas disquisiciones no está en tela de juicio, y, en muchos casos, los estudios contruidos con base en ellas son

⁵ La situación de ambos personajes es, sin embargo, distinta: Solisdán parece pertenecer, por la construcción de su nombre, al mismo universo caballeresco que Amadís o el Caballero del Febo, cosa que no podríamos afirmar del “Donoso, poeta entreverado”, un personaje más bien atípico dentro de los “autores” de los sonetos y décimas preliminares.

verdaderamente ejemplares. Sin embargo, no deja de parecerme una lástima que la mayoría de los críticos no se haya asomado más profundamente al significado que los poemas tienen en sí mismos, así como a su relación, específica y muy significativa, con el resto de la obra.

Asimismo, pienso que la discusión en torno a las identidades de los “poetas” desconocidos de este grupo resulta, a final de cuentas, un callejón sin salida: tal parece que, a menos que Cervantes reviviera y nos dijera exactamente de quiénes se trata, no hay forma de que lleguemos a una conclusión definitiva. Además, tampoco me parece lo más importante, sino, más bien, el contenido de cada poema y el hecho definitivo de que el autor del *Quijote* los incluyó en estos preliminares. Eso sí: como puede verse en algunos de los trabajos mencionados anteriormente, un texto crítico no tiene por qué otorgar una conclusión definitiva sobre este enigma para ser interesante o valioso, y es cierto que, por ese camino, se puede enriquecer el conocimiento que tenemos, entre otras cosas, de la sociedad literaria madrileña de los siglos de oro.

El tercero y último grupo de este catálogo —el de aquellos trabajos que resaltan algún aspecto general de los poemas preliminares— es, quizá, el más heterogéneo. Los trabajos incluidos en él son los siguientes:

“Bajo la advocación de Urganda la desconocida: continuidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del *Quijote*”, de Clea Gerber (2009). En este artículo se rastrean algunos elementos que hermanan al Prólogo y los poemas preliminares de la Primera Parte del libro —por ejemplo, la continuación de ciertas ideas del Prólogo en el poema de Urganda—, lo cual contribuye a formar una idea más completa de sus funciones y del porqué de su

inclusión. Lamentablemente, es un texto muy breve, por lo cual algunas ideas parecen no estar desarrolladas con la amplitud necesaria.

“Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*”, de Fernando Romo Feito (2012). Si lo menciono es porque, aunque al hablar de los poemas preliminares se dedica a recuperar las teorías de otros autores más que a proponer alguna propia, el artículo es, hasta cierto punto, útil para ver cómo tales poemas se insertan en una categoría más amplia: la de la poesía dentro de todo el *Quijote* —sin duda, otro tema poco explorado por la crítica hasta ahora.

“Contexto crítico de la poesía cervantina”, de Pedro Ruiz Pérez (1997). Lo considero un texto importante, pues, en una búsqueda por valorar con mayor justicia y objetividad la poesía de Cervantes (algo poco usual, hay que decirlo, en la tradición crítica sobre su obra), Ruiz —al igual que otros investigadores, como Adrienne L. Martin— insiste en que debemos ser muy cuidadosos con el contexto en el que ciertos poemas cervantinos están insertos. Un claro ejemplo son los poemas incluidos en el *Quijote* (él no habla necesariamente de los preliminares, pero es claro que podemos aplicar sus conclusiones al estudio de éstos), pues, por ese simple hecho, su calidad no puede ser juzgada como la de otros poemas independientes de una obra global.

“Función del soneto en el *Quijote*”, de Jorge Wiese Rebagliati (2013), se enfoca en la intención con que Cervantes echa mano del soneto a lo largo de su novela, la cual, de acuerdo con el investigador, es plenamente paródica. Es difícil no coincidir con Wiese en este sentido: la parodia en los sonetos preliminares, por ejemplo, es más que evidente. No obstante, según Wiese la función paródica es la única de los sonetos incluidos en el *Quijote*. Yo tiendo más a creer que, sin duda, ella explica la manera en que están contruidos, pero que eso no alcanza para afirmar que su función sea única y exclusivamente la burla de tal o cual referente, sino esa y varias otras, también muy importantes.

“«Poeta ilustre o al menos manífico». Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*”, de José Montero Reguera (2004), es, hasta donde he podido observar, el único trabajo en el que se ha buscado responder a la siguiente pregunta, que me parece fundamental: ¿era frecuente la inclusión de poemas en las obras en prosa de la época de Cervantes? Así como a otra, relacionada con la anterior: ¿de qué modelo pudo el escritor haber tomado la idea de incluir numerosos versos, propios y ajenos, a lo largo del *Quijote*? La respuesta es que, tanto en la novela corta como en la pastoril, por ejemplo, la mezcla de prosa y verso era algo común, y que Cervantes, al ser lector y escritor de esos géneros, empleó ese recurso en una obra que, al menos en teoría, buscaba parodiar otro género —el de los libros de caballerías—, en el que tal situación era muy poco frecuente. A partir de ese punto, Montero Reguera hace, a lo largo de su artículo, un recuento pormenorizado de los poemas incluidos en el *Quijote*, señalando cuáles son originales de su autor y cuáles no, y, con base en todo lo anterior, propone un par de apuntes acerca de qué podría obtener Cervantes del uso de ese recurso, tan constante en su obra. Sin embargo, la extensión misma de su artículo no permite que se ocupe detalladamente de esta última cuestión —otra más que queda pendiente para el estudio global del libro. Los poemas preliminares, como se ve, son tratados en su artículo, aunque solo como parte de un conjunto mayor, y no individualmente o como grupo aislado.

Por último, tal vez sea pertinente mencionar “Texto y paratexto en el *Quijote*” (1990), de José María Paz Gago, no tanto porque se ocupe propiamente de los poemas preliminares, sino porque señala, de manera muy ordenada, cómo, en el genial libro de Cervantes, las fronteras entre ambas categorías —texto y paratexto—, son más bien difusas. Al hablar de “paratexto”, él se refiere sobre todo al título, a los epígrafes internos y a las dedicatorias, pero es obvio que, en su carácter de “preliminares”, los poemas aquí analizados entran en tal

categoría y que, por lo tanto, algunas de sus características pueden ser valoradas a la luz del artículo.

Una vez terminada la valoración de la crítica que se ha escrito hasta ahora sobre los poemas preliminares, me parece importante hacer un último comentario, con el cual quisiera cerrar esta introducción.

Cuando visité a la doctora Margit Frenk para preguntarle si estaba interesada en guiarme a lo largo de la escritura de mi tesis —cuya idea original era hablar de toda la poesía contenida en el *Quijote*—, yo, he de confesar, iba un tanto nervioso, pues aunque había leído ya un par de veces el libro, conocía muy poco de la bibliografía crítica escrita sobre él, la cual, en mi imaginación, era —y sigue siendo— absolutamente monstruosa de tan abundante. (De hecho, si he de ser completamente sincero, estuve a punto de elegir otro tema para mi tesis: uno menos abrumador en ese sentido.)

Yo temía, en fin, que ella, al darse cuenta de mi franca ignorancia sobre el tema, rechazara mi propuesta. Su respuesta fue, sin embargo, completamente distinta: no solo no le preocupó el hecho de que yo no estuviera familiarizado con la bibliografía quijotesca, sino que, maravillosamente, me recomendó dedicarme, en una primera instancia, a leer de nuevo —íntima, profunda, lo más profundamente que yo pudiera— el libro, y desarrollar, en completa libertad pero con el mayor rigor posible, mis propias ideas sobre el tema.

Gracias a tan estimulante impulso y a la guía constante de la doctora Frenk en todo ese proceso, fueron tantas las ideas surgidas sobre los poemas preliminares que ella misma me sugirió solo enfocarme en ellos.

Una vez escrito mi propio análisis, entonces sí, me dediqué —de nuevo, impulsado por ella— a rastrear la bibliografía necesaria para enriquecer mis ideas o corregirlas o, incluso, defenderlas.

Yo no sé si este trabajo sea valioso o no —nadie puede ser juez de lo que ha escrito—, pero si algo me da una satisfacción enorme es sentirlo completamente mío. Y eso, hay que decirlo, no hubiera sido posible sin tal método, a mi ver extraordinario, el cual me permitió enfrentarme, cara a cara, con el libro, y poner realmente a prueba mis capacidades.

Esta tesis se dedica, sobre todo, a una cosa: a analizar pormenorizadamente todos los poemas preliminares pero sin perder nunca de vista su posición dentro de la obra y algunos de los vínculos que establecen con el resto de ella. Toma en cuenta, también, que su ideal receptor, en la mente de Cervantes, no podía ser otro que un lector, avezado, sí, pero, de entrada, ajeno al mundo de la obra.

Son principalmente esos tres preceptos los que fui desarrollando, primero, en la intimidad, luego, en las largas conversaciones y discusiones con mi asesora, y, finalmente, con base en la revisión de todos los trabajos críticos citados en esta introducción, que aquí termina.

LOS POEMAS PRELIMINARES DEL *QUIJOTE* DE 1605

Como lo apunta Margit Frenk en “El prólogo de 1605 y sus malabarismos”, “el *Quijote* no comienza propiamente con la frase ‘En un lugar de la Mancha...’, sino con las palabras ‘Desocupado lector’ que preceden al Prólogo” (2013: 11). Es esta nuestra puerta de entrada a la obra: a lo largo de sus páginas, Cervantes “revela ya la enorme complejidad del arte desplegado” (Frenk, 2013: 11) en su libro y, además, nos da diversas claves de lectura, que, bien comprendidas, pueden permitirnos desentrañar algunos aspectos del *Quijote* de una mejor manera.

Pero el Prólogo no es lo único que antecede al primer capítulo del relato: entre este y aquel, hay, como se sabe, un grupo de poemas —décimas, sonetos—, cuyos supuestos autores son, en su mayoría, personajes tomados de libros de caballerías. Se trata de diez textos de una riqueza enorme que, en su diálogo con el resto del libro, aportan nuevas claves de lectura y permiten profundizar en algunas de las ya otorgadas previamente a lo largo de “la prefación”.

En este trabajo me ocuparé del análisis de los poemas preliminares, pero, para comprender cabalmente sus funciones y su configuración, es necesario que antes me refiera a ciertos pasajes de ese texto que da inicio con el vocativo “Desocupado lector”.

El primero es aquel en el cual Cervantes se dirige a este y le dice: “Solo quisiera dártela [la historia] monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse” (10).⁶ La afirmación nos desconcierta, primero, porque lo que está frente a nuestros ojos es

⁶ Todas las citas del *Quijote* fueron tomadas de la edición crítica dirigida por Francisco Rico y publicada, en dos tomos, por Galaxia Gutenberg y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, en 2012 (segunda edición). El texto del *Quijote* completo se halla en el primer tomo, por lo que, al final de las citas, indico

justo ese “ornato de prólogo”, cuyas páginas el autor preferiría no darnos —¿o no habernos dado? Esto, como apunta Frenk, constituye un primer paso hacia la completa negación del texto que estamos leyendo. Pero el Prólogo es solo un elemento de esa cláusula que reniega de la parafernalia editorial acostumbrada en la época y expresa la voluntad de no ceñirse a ella: el otro son justo los poemas “que al principio de los libros suelen ponerse”. Así, la primera mención de los poemas preliminares consiste, como se ve, en la negación de su futura existencia.⁷

La voluntad, expresada por el autor, de no ceñirse a determinadas costumbres editoriales puede hacer que nos preguntemos a qué se debe tal decisión. Más adelante, ya en el diálogo entre Cervantes y su amigo, se nos ofrece una primera respuesta. Nos dice el autor —o, más bien, le dice a su interlocutor ficticio—:⁸

[H]a de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España. [12-13]⁹

Esto contradice lo dicho anteriormente: al parecer, no es que Cervantes no quiera incluir sonetos y demás poemas al principio de su obra, sino que, como las normas editoriales indican quiénes deben ser los autores de esos poemas —duques, marqueses o poetas

únicamente los números de página. Asimismo, se verá que hago referencia constante a las notas del editor; en esos casos, cito su apellido y los números de página y nota. En caso de referirme a otras obras de Francisco Rico, lo señalo oportunamente.

⁷ Es importante señalar que en otras obras cervantinas —*La Galatea*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*— sí aparecen versos de otros autores al inicio, escritos en alabanza del autor y la obra, además de que el propio Cervantes escribió alguno que otro con esos fines, para varios de libros de contemporáneos suyos —incluso, un soneto suyo aparece al frente de una obra de Lope (véase Anaya, 2008).

⁸ Tanto el amigo como el Cervantes presentado en ese texto son entidades ficticias que, en su discusión, transmiten las decisiones creativas de Cervantes como autor. Para más sobre el tema, véase el ensayo ya citado de Margit Frenk sobre el Prólogo de 1605.

⁹ Rico, en la nota 37, dice: “este comentario de Cervantes ha dado pie a conjeturar que en los preliminares del *Quijote* colaboraron otros escritores amigos.” Y, en efecto, como ya se ha dicho en la introducción (8), varios autores han afirmado que por lo menos algunos de los poemas preliminares no fueron escritos por Cervantes, sino por poetas amigos suyos, algo con lo que no estoy de acuerdo. Sea como fuere, lo que me parece más relevante es el hecho definitivo de que Cervantes, los haya escrito todos o no, decidió incluirlos en el *Quijote*, y lo que eso implica.

celebérrimos—, y él, aparentemente, solo tiene acceso a unos cuantos artesanos amigos suyos, no ve forma de poder remediar tal ausencia. Es, a diferencia de la actitud inicial, una más cercana a la resignación, y tal actitud se ve reforzada cuando, un poco más adelante, Cervantes manifiesta la decisión de no publicar su libro, por las “faltas” que este tiene:

[Y]o determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos [13].¹⁰

Aquí se nos presenta otro matiz de significación, de nuevo más voluntarioso: no se trata de que Cervantes no pueda, en un sentido estricto, remediar tales ausencias. Más bien, decide no hacerlo; pero su decisión está determinada, según ahora vemos, por el orgullo, transmitido por una especie de *captatio benevolentiae* sarcástica, con la cual se da a entender lo insensata que al autor le parece toda la situación. La aparición del orgullo, hacia el final de la cita, es brusca: el autor nos viene hablando de sus limitaciones, y, de repente, su aparente resignación se transforma en la certeza de su talento.

A partir de esa intervención de Cervantes como personaje del Prólogo, el amigo tomará la palabra. En su boca, continuará la ambivalencia vista hasta ahora. Sobre los poemas, inicialmente nos dice:

Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren desta verdad, no se

¹⁰ Las “faltas” aquí referidas —no hay que perderlo de vista— no sólo contemplan los poemas preliminares, sino, también, anotaciones al margen, apostillas, citas de los clásicos, y demás elementos.

os dé dos maravedís, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes [14].

Tan cínica sugerencia implica darle la vuelta a las costumbres editoriales, a la vez que desnuda el carácter absurdo de ese aparato de poemas y demás textos de alabanza, el cual, en efecto, muchas veces era compuesto, un tanto hipócritamente, por los propios autores — como Lope de Vega. Pero también provoca una especie de confianza en el lector, quien, tras la intervención del amigo, puede pensar algo como: “este autor sí me habla con franqueza y aun si los poemas aparecieran más adelante, ya sabré yo que él mismo los escribió, y no habrá engaño”. Además, se surge una interrogante muy simple, pero aun así provocadora de expectativa: ¿quien escribe habrá o no habrá hecho caso a la recomendación de su amigo?

Tal pregunta parece volverse innecesaria un poco después, cuando el amigo mismo cambia de parecer y, entonces, le dice a Cervantes:

Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías. [...] Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere [18-19].

El juego de contradicciones y ambigüedades desplegado a lo largo del Prólogo se inserta dentro de una estrategia de despiste que abarca el resto de la obra, estrategia destinada a confundir al lector y a hacerle ver hasta qué punto las afirmaciones del autor —o del narrador, más adelante— no pueden tomarse como verdades; al menos no automáticamente. En la cita anterior, el cambio de perspectiva del amigo forma parte de esa estrategia: tal cambio provoca en el lector el rechazo de una interrogante que antes parecía legítima (la de si Cervantes habría seguido el consejo de su amigo y escrito él mismo los poemas preliminares, o no). Y la cosa no para allí: la sensata recomendación del amigo recién citada, según se nos hace creer poco después, logra convencer a Cervantes, quien ya no se preocupará por fingir

ningún aparato de erudición ni por escribir poemas laudatorios, “ahijándolos” a personajes diversos, pues el libro y su tema no lo necesitan. La interrogante del lector queda totalmente descartada. Y, sin embargo, una página después, dan inicio los poemas preliminares con falsos autores. Es justo por lo anterior que Adrienne L. Martín dice que “[t]he preliminary sonnets¹¹ introduce the irony and paradox —the humor— that is the cornerstone of the great novel” (1991, 127), pues el libro mismo comienza con la sorprendente contradicción entre lo dicho en el Prólogo y la aparición de los poemas.

La introducción de tales recursos es una especie de advertencia para que seamos muy cuidadosos durante la lectura del libro. Cervantes mismo, en su continua maquinaria de engaños y de enredos, confunde al lector y socava la confianza antes ganada por la aparente franqueza de ciertos pasajes. El lector, de esa forma, acabará por convencerse de lo que ya he mencionado: nada de lo dicho por el escritor o el narrador puede tomarse, de entrada, como una verdad. El Prólogo es, por lo tanto, una especie de campo de entrenamiento para lo que vendrá a partir del primer capítulo de la obra, y lo mismo ocurre con los poemas preliminares, según expondré más adelante.

Todo el juego desplegado hasta aquí por Cervantes nos resulta sumamente divertido no solo por el humor evidente de muchas frases, sino por la construcción toda del texto; por sus aparentes contradicciones, por sus cambios de perspectiva, por la manera en la que va alterando nuestras convicciones e intuiciones. El autor nos hace andar por un camino enredado pero estimulante para la inteligencia y, en los traspies a los que nos orilla, nos invita a reírnos, como ante el vértigo de una caída inminente que, sin embargo, logramos evitar.

¹¹ Como ya mencioné en la introducción, Martín sólo se ocupa de los sonetos. Por eso, ella no habla de “poemas” o “versos” preliminares. Es curioso, sin embargo, que lo haga así en este punto: el primer poema en aparecer en el libro son las décimas de Urganda.

Damos, pues, vuelta a la página y nos encontramos con los poemas preliminares, de los cuales, en resumen, se nos ha dicho lo siguiente: primero, que no estarían, pues Cervantes lo decidió así; luego, que tal decisión no fue un acto de voluntad tan libre, sino, más bien producto de la resignación; después, que esa aparente resignación es más bien cierta renuencia surgida del orgullo. Más adelante, ya en boca del amigo, se recomienda que sí aparezcan los poemas, los cuales podrían ser escritos por el propio Cervantes, quien les asignaría falsos autores, como para cumplir, aunque sea por medio de la mentira, con las convenciones de la época, y no recibir recriminaciones. Pero el amigo acaba por cambiar de parecer y convence a Cervantes de no preocuparse más por todas esas cosas, cuya inclusión, por el tema de su libro, no es necesaria. Al final, y a pesar de que Cervantes aparenta aceptar las recomendaciones de su amigo como la mejor solución a sus problemas, los poemas sí aparecen, pero con una asombrosa vuelta de tuerca, ya anunciada en la primera intervención del amigo: los autores a quien se los atribuye no son duques o marqueses o poetas celebérrimos de la época, sino personajes de la literatura caballerescas.¹² La transgresión de las normas de la editoriales de la época es, por lo tanto, aún más evidentemente burlesca. En ese sentido, la aparición de los poemas, más que negar lo dicho en el Prólogo, lo sustenta mediante una doble negación, pues, aunque su inclusión es contradictoria, ellos mismos constituyen una burla (cfr. Martín: 1991, 127).

Queda claro, entonces, que el autor no incluye los poemas para cumplir con ninguna convención: más bien los utiliza para llevar un paso más allá la mofa de tales convenciones. En lugar de conformarse con los comentarios del Prólogo, “Cervantes apparently contradicts [himself] by incurring in the same ‘vice’ he is criticizing. By making his panegyrics ridiculous,

¹² Se recordará que el amigo recomienda atribuir los poemas “al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonada”, “personajes legendarios, con presencia frecuente en la literatura caballerescas” (Rico: 14, 49). Sin embargo, Cervantes va mucho más allá: los autores de los poemas preliminares son en su mayoría, como se sabe, no unos simples personajes de la literatura caballerescas, sino héroes de la talla de Amadís u Orlando, o tan famosos como la sabia Urganda.

however, he advances the satire even more.” Además, “[h]is sonnets not only burlesque the practice in general, but also allow him to personalize his mockery by filling the poems with specific allusions” (Martín: 1991, 128); es decir, le permite dirigir sus burlas a personas concretas —a Lope, por ejemplo—, agregando un nuevo nivel de significación a los poemas —aunque algunas alusiones hoy nos son confusas o puedan pasar inadvertidas.

Por último, el hecho de que los poemas sean ahijados a personajes del ámbito caballeresco le permite a Cervantes dos cosas: por un lado, demostrar su conocimiento del referente de su historia —no finge la erudición, sino que la demuestra, en lo pertinente, burlándose de los usos no pertinentes de la erudición fingida.¹³ Por otro, “Just as Erasmus’ Stultitia provides ironic distance that intervenes between Erasmus and his satire, the ‘authors’ of the sonnets provide Cervantes with the ironic distance he needs from which he can mock and criticize at will”. Aunado a esto, “[o]n a structural and stylistic level, he is also anticipating the ambiguity and the ironic distance to be created within the body of the novel by the authorship confusion between Cide Hamete, the translator, the narrator, and the second author” (Martín: 1991, 130)¹⁴, algo sin duda fundamental en la construcción misma del libro.

Llegados a este punto, comenzaré el análisis de los poemas preliminares, siguiendo su orden de aparición y señalando ciertos aspectos que, espero, dejen ver con mayor claridad lo hasta aquí anunciado, además de demostrar en qué otras maneras su inclusión enriquece la genial obra de Cervantes.

¹³ Para más sobre la postura cervantina ante el problema de la erudición, véase Riley: 1971, 123-133

¹⁴ La influencia de Erasmo en todo este juego, así como en la burla misma a las convenciones, es, según lo registra Martín (1991, 127-128), muy importante. A propósito, la estudiosa norteamericana refiere también a un texto de Antonio Vilanova, de 1965: “La *Moria* de Erasmo y el prólogo del *Quijote*” [en M. P. Hornik (ed.), *Collected Studies in Honour of Americo Castro’s Eighteenth Year*, Oxford: Lincombe Lodge Research Library].

El primer poema

Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la desconocida

Dirigido, como su título lo anuncia, *al* libro del *Quijote* por Urganda la desconocida — personaje del *Amadís de Gaula*—,¹⁵ es un texto compuesto por seis décimas de cabo roto (es decir, que en la última palabra de cada uno de sus versos los sonidos o sílabas siguientes a la vocal acentuada están suprimidas, lo cual da, como resultado, un poema en versos agudos).¹⁶

Líneas arriba, resalté con cursivas la palabra *al*: en el juego ficcional establecido por el poema, es el libro, convertido en personaje, el interlocutor de Urganda, quien le da una serie de consejos y recomendaciones para que se convierta, a sí mismo, en una mejor pieza literaria.

Dice Ullman:

Urganda is supposed to be omnipresent and omniscient. She stands up to her reputation in this case, for her *décimas* are addressed to the book itself, the whole book, not to the protagonist, Dulcinea, Sancho or Rocinante, like the other poems. She sees and understands

¹⁵ Urganda es la hechicera que protege a Amadís a lo largo de sus aventuras. “Su figura es de tal relevancia que aparece incluso antes que Amadís en orden a elogiar el *Quijote*. Y es interesante reparar en ello, pues si la presencia de Amadís y otros héroes en la autoría de los sonetos se explica porque este paladín representa aquello en lo que don Quijote desea convertirse, un lugar al que desea llegar, Urganda es figura del proceso de cambio en sí mismo, subrayando, en el umbral del texto, el papel fundamental que representará la transformación en la novela.” (Gerber: 2009, 4). Se la conoce como “la desconocida”, pues tiene la cualidad de siempre presentarse con un aspecto distinto; así, nadie puede reconocerla si ella no lo desea. Su participación en el libro de *Amadís* es fundamental, ya que, además de proteger al héroe, es determinante para el desarrollo de ciertos sucesos. En el *Quijote* de 1605, su nombre aparecerá mencionado dos veces más, ya en el cuerpo del relato. Tales menciones están en los capítulos V y XLIII: el capítulo V cierra con la petición, por parte de don Quijote, de que llamen a “la sabia Urganda [para] que cure y cate [sus] heridas.” (81). En el capítulo XLIII, cuando don Quijote, por la mala jugada que le hacen Maritornes y la hija del ventero, queda colgando del brazo y sobre Rocinante, sin poder moverse, el narrador describe, entre otras cosas hechas por el caballero en su desesperación, cómo “allí invocó a su buena amiga Urganda [para] que le socorriese” (558). Las apariciones de Urganda en el *Quijote* sirven también como recordatorio de este poema, y lo mismo sucederá con los demás poemas preliminares y sus “autores”.

¹⁶ Este tipo de estrofa es muy peculiar, pues crea un contraste único entre la rima y la palabra que la contiene: por un lado, la rima, elemento de unión entre los versos de la estrofa, está formada por el sonido de los vocablos cortados; por otro, el hecho de que las palabras finales de cada verso estén incompletas nos obliga, simultáneamente, a completarlas y lograr que el poema tenga sentido. El efecto generado resulta sumamente desconcertante, pues, además, las palabras completas no riman entre sí (“This implies that the reader should not perform the mental act of restoring the word. Only the psychic of grasping the meaning of the word must be made” [Ullman: 1963, 216]). Asimismo, la pobreza de rimas (sólo hay cinco rimas posibles, una por cada vocal), aunada a la naturaleza aguda de los versos, hacen que este tipo de estrofa sea sumamente apto para la construcción de poemas con fines lúdicos y burlescos. (Sobre el origen de esta estructura y su empleo en otras obras de Cervantes y en las de algunos de sus contemporáneos, véase Anaya: 2008, 34-37.)

all. I would venture to say that she is Cervantes' muse, just as she had been Amadis' protectress, for she speaks in the future, benevolently watching over the work [1963, 216].

La personificación del libro como receptor del discurso de Urganda (la cual refuerza y extiende la metáfora del libro como hijo o hijastro del autor, presente en el Prólogo) se hace evidente desde el comienzo mismo del poema:

1 Si de llegarte a los bue-,
libro, fueres con letu-,
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-.
Mas si el pan no se te cue-
por ir a manos de idio-,
verás de manos a bo-
aun no dar una en el cla-,
si bien se comen las ma-
por mostrar que son curio- [21-22].¹⁷

Como puede verse, desde el segundo verso aparece la palabra “libro” como vocativo, lo cual especifica, muy claramente, a quién se dirige el sujeto lírico en su discurso. Esta estrofa, además, contiene la primera recomendación de Urganda para el libro: la de buscar atinadamente a su futuro público lector: sí, los *buenos*, a quienes debería llegar con *letura*, no los *idiotas*, los pretenciosos o *boquirrubios* que quieren demostrar, todo el tiempo, su sabiduría —aunque no *den una en el clavo*—, quienes, por lo tanto, juzgarían mal al libro —le dirían que *no pone bien los dedos*—,¹⁸ desnudo como está de la parafernalia de la falsa erudición.¹⁹ Ahora bien, ¿quiénes son esos *buenos* a quienes sí debe *llegarse*? El adjetivo tiene una connotación moral, aquí limitada por contraste: los buenos son aquellos que no son idiotas o pedantes.

¹⁷ Las palabras finales de verso son: *buenos, letura, boquirrubio, dedos, cuece, idiota, boca, clavo, manos y curiosos*. Como se puede ver, he numerado las estrofas para hacer más sencilla la referencia a ellas.

¹⁸ La metáfora proviene de la música: los guitarristas, cuando *ponen mal los dedos* sobre su instrumento, provocan un sonido desagradable.

¹⁹ Como es evidente, todos estos comentarios de Urganda —los que se refieren a los pedantes y a los falsos eruditos— son una continuación de los del Prólogo.

Pero el poema tiene algo más por decir: la expresión *ir con letura* está tomada de un dicho popular y significa ir con atención.²⁰ El juego de palabras es evidente (¿cómo podría allegarse un libro a los otros, si no es por medio de la lectura?) y muy significativo, pues no es tan solo una simple lectura la que este libro exige, sino una lectura cuidadosa, atenta. De esa manera, Cervantes traslada al libro personificado una actitud ideal en el lector —su cuidado a la hora de enfrentarse a la obra— y en ese juego del lenguaje, tan sutil, está contenida parte del significado del vocablo *buenos*, en el contexto del poema. Debemos pensar, por lo tanto, que con él se refiere a aquellos *desocupados*, evocados en las primeras palabras del Prólogo, que tengan la disposición de ir también *con letura* leyendo su obra y descifrando sus secretos.²¹ Los consejos destinados al libro en la primera estrofa parecen estarlo realmente a nosotros, los lectores, para indicarnos la actitud que deberíamos tomar frente al *Quijote*.²²

²⁰ Tal significado es consignado por Rico en nota al pie (259, 21.1), y es el que está presente, también, en los versos 100 y 101 del *Viaje del Parnaso* (“Vayan pues los leyentes con lectura, / cual dice el vulgo mal limado y bronco”), en donde, además, se especifica el carácter popular de la frase.

²¹ A propósito, la siguiente cita de Frenk: “Sin duda, ese ‘Desocupado lector’ es una nueva versión del *Otiosus lector* de los clásicos. Pero ¿debemos contentarnos con esa explicación? ¿Sabemos lo que quiso decir Cervantes con esas palabritas? Conociéndolo, podemos asegurar que quiso decir varias cosas a la vez. Una de ellas pudo haber sido, más o menos, la siguiente: ya que tienes tiempo para leer mi libro, podrás adentrarte gozosamente en su lectura, leerlo con el mismo placer con el que yo lo fui escribiendo. Además, espero que te fijas en los mil intrínquilos de su escritura” (2013, 11). La idea de que el libro requiere una lectura cuidadosa se repite en varios momentos del *Quijote*. Dejo aquí uno de los más representativos —el epígrafe del capítulo XXVIII de la Segunda Parte—: “De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención” (942).

²² Vale la pena recordar, en este punto, el soneto que Cervantes colocó en el frontispicio del *Viaje del Parnaso*:

Pues veis que no me han dado algún soneto
que ilustre de este libro la portada
venid vos, pluma mía mal cortada,
y hacedle, aunque carezca de discreto.
Haréis que excuse el temerario aprieto
de andar de una en otra encrucijada,
mendigando alabanzas, excusada
fatiga e impertinente, yo os prometo.
Todo soneto y rima allá se avenga,
y adorne los umbrales de los buenos,
aunque la adulación es de ruin casta.
Y dadme vos que este viaje tenga
de sal un panecillo por lo menos,
que yo os lo marco por vendible, y basta.

Sobre todo por dos aspectos: el primero es que Cervantes, en él, se hace eco de sus propias declaraciones en el Prólogo del *Quijote* de 1605, en cuanto a los poemas preliminares de la obra, aunque de una manera aún más honesta (pues es menos enredado: el poeta mismo es quien le dice a su pluma “pues nadie me ha dado algún

La segunda estrofa, a diferencia de la anterior, no hará referencia al Prólogo pero sí a otro contenido paratextual que lo precede —me refiero a la Dedicatoria—, al cual extiende y enriquece, jugando con la ficción: en el poema, el Duque de Béjar, a quien está dedicado el libro, y su árbol genealógico son tan famosos que hasta los personajes de los libros de caballerías los conocen. Asimismo, la estrofa anticipa, de alguna manera, la importancia de los dichos populares en el *Quijote*, pues la metáfora que la sustenta está construida, completamente, con base en uno:²³

2 Y pues la espiriencia 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 nuevo Alejandro Ma-:
llega a su sombra, que a osa-
favorece la fortu- [22].²⁴

Sin duda, Cervantes espera hallar en Béjar un *buen* lector de su libro; o al menos, uno que no le reproche la desnudez de erudición. Recordemos el siguiente segmento de la Dedicatoria:

[S]uplico le reciba [al libro] agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, no continiéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos [8].

soneto para esta obra, hazlo tú, y evítame el andar mendigando alabanzas”; además, han desaparecido el amigo y los autores ficticios). El segundo aspecto es el empleo del vocablo “buenos” en un sentido similar al del poema de Urganda.

²³ Es necesario señalar la preeminencia que los dichos populares tienen también en la primera estrofa y en otros lugares del poema. Si esta segunda estrofa es distinta, es porque es la única cuya construcción está basada, por completo, en una de esas frases.

²⁴ Las palabras finales de verso son: *enseña, arrima, cobija, estrella, ofrece, frutos, duque, Magno, osado y fortuna*.

A pesar de sus continuos comentarios acerca de la falta de erudición de su obra, Cervantes, tanto en la estrofa que aquí nos ocupa como en la Dedicatoria, introduce dos referencias cultas que lo contradicen: por un lado, los últimos dos versos de la estrofa reproducen uno de Virgilio, “Audentes Fortuna iuvat”; por el otro, la Dedicatoria “está zurcida, línea a línea, con retazos de la que Fernando de Herrera puso al frente de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580), más algún fragmento del prólogo de Francisco de Medina a ese mismo volumen.” (Rico: 7, en nota al pie)²⁵. Algunos autores —el propio Rico entre ellos— aseveran que la Dedicatoria es “enteramente ajena a Cervantes”; sin embargo, la afición cervantina por Garcilaso, compartida por don Quijote; el comentario citado acerca de la supuesta falta de erudición de su obra, tan cervantino también, y las típicas ambigüedades acostumbradas por nuestro autor pueden hacernos pensar otra cosa: que la Dedicatoria sí fue escrita por Cervantes, quien la utiliza, en parte, para dejar en claro su molestia ante la pedantería y la erudición falsa o innecesaria. Sin embargo, para que no parezca que emite tales juicios por envidia o porque él carece de tales herramientas, las de la cultura literaria, introduce, aquí y allá, referencias cultas no especificadas —la dedicatoria de Herrera; el verso de Virgilio—, pero que podrían ser descifradas por los *buenos* lectores de su libro. De ser así, la referencia al volumen de los poemas de Garcilaso no sería casual ni se explicaría como una decisión del impresor, como sugiere Rico. Además, habría que sumar, a las características de los *buenos* lectores, cierto conocimiento literario, fundamental para poder seguir al autor en tales juegos.

Es también muy significativo, en la Dedicatoria, el uso de la construcción “para que a su sombra [...] ose parecer seguramente”, pues el dicho popular sobre el cual se construye toda la estrofa anterior, según se ve en los versos segundo y tercero, es aquel de “el que a buen

²⁵ En este caso, no señalo el número, pues no existe en la edición llamado a nota como tal: por tratarse de un comentario general a la Dedicatoria, sólo se provee la información a pie de página, sin otro señalamiento.

árbol se arrima / buena sombra le cobija”, y su significado es el mismo que la construcción señalada en la Dedicatoria: la sombra del árbol ofrece protección y da seguridad a quien se coloque bajo su amparo. Ese árbol es el duque de Béjar —o su árbol genealógico—, y la estrofa, entonces, es solo el desarrollo de esa idea, ya aparecida anteriormente. La coincidencia metafórica sostiene también la teoría de que la Dedicatoria no es ajena a Cervantes.

Siguiendo con el análisis de la estrofa, podemos decir que, si en la anterior a esta el consejo de Urganda parecía destinado, en el fondo, a los lectores, el de ahora estaría dirigido, en realidad, al autor del libro, pues es él quien debe buscar la protección de su mecenas. En este nuevo traslado de atributos o acciones al libro personificado, Cervantes completa la idea de que la obra existe, en todo su esplendor, porque alguien la escribió, pero también porque alguien, capacitado para entenderla, ha de leerla. Nada más lógico, entonces, que el hecho de que Urganda le recomiende al libro, como personaje, la adopción de ciertas características ideales de ambos polos, creador-lector, para mejorar. Esto ya se ha visto en las dos estrofas pasadas, y se seguirá viendo en las cuatro últimas. La tercera, por otro lado, se ocupa de un nuevo aspecto —del personaje de la obra—:

3 De un noble hidalgo manche-
contarás las aventu-
a quien ociosas letu-
trastornaron la cabe-;
damas, armas, caballe-
le provocaron de mo-
que, cual Orlando furio-
templado a lo enamora-²⁶

²⁶ *Templado* equivale a *afinado*, en el sentido en que se afina un instrumento. Cabe la interpretación, acorde con el texto, de que este verso no se refiere a Orlando, sino a don Quijote. Así, se puede entender que las mismas “leturas” ociosas sobre damas, armas y caballeros fueron las que “templaron” a lo enamorado a don Quijote, o sea: las lecturas mismas provocaron su necesidad de tener una dama, y, por tanto, la elaboración fantástica de Dulcinea y el enamoramiento del hidalgo.

alcanzó a fuerza de bra-
a Dulcinea del Tobo- [22].²⁷

Los receptores actuales del *Quijote*, antes de emprender su lectura, poseemos, por lo general, alguna información acerca del personaje. Ciertos autores afirman que hacer a un lado esa información es imposible; sin embargo, para entender algunas de las intenciones de Cervantes como autor, debemos intentar, dentro de lo posible, ponernos en los zapatos de los lectores que, seguramente, estaban en su mente al redactar la obra; es decir, de sus primeros lectores contemporáneos, quienes, a la hora de enfrentarse con el libro, no tenían por qué saber de antemano nada sobre sus personajes o su historia. En ese sentido, no deja de sorprenderme que sean los diez versos arriba citados el primer lugar en el libro donde se mencionan aspectos tan fundamentales del personaje que le da título, tales como la locura o su devoción amorosa por Dulcinea.

La estrofa aquí tratada contiene la primera mención circunstanciada —aunque todavía incompleta— del tipo de caballero que es don Quijote: un hidalgo —esto ya lo sabíamos desde el título— que enloqueció por leer libros de caballerías. Si bien al finalizar el Prólogo el lector puede intuir que don Quijote (a pesar de que se ha hablado de él como “luz y espejo de la caballería andante”, o con alusiones a su valentía) no es un caballero típico,²⁸ en ese punto no tiene muchas herramientas para saber en qué consiste su atipicidad (en el Prólogo hay una

²⁷ Las palabras finales de verso son: *manchego, aventuras, leturas, cabeza, caballeros, modo, furioso, enamorado, brazos y Toboso*. Toda la estrofa gira en torno a la comparación entre don Quijote y Orlando, sustentada, sobre todo, en el elemento compartido de la locura, y reforzada por la reproducción, en el quinto verso, del primero del *Orlando furioso*. Asimismo, la cita velada es otro guiño de erudición no explícito, pero fácilmente identificable por el lector ideal al que Cervantes apela.

²⁸ Algunos elementos que provocan tal intuición están no sólo presentes en el Prólogo, sino que aparecen ya en el título de la obra: “*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una provocación humorística: Cervantes presenta a un caballero ingenioso, y no fuerte; hidalgo, y no de la alta nobleza; además, se llamará don Quijote, es decir, parte de la armadura que protege el muslo [...], y se pondrá un don «que no tuvieron sus padres ni agüelos» [...]. Como solían hacer los caballeros andantes, tomará por sobrenombre el de su tierra, la Mancha, que era símbolo de rusticidad en el Siglo de Oro por tener fundamentalmente actividades agropecuarias” (Anaya: 2008, 32-33).

sola posible mención de la locura de don Quijote, y es bastante oscura).²⁹ Ahora se nos aclara que tal atipicidad consiste, sobre todo, en su locura, lo cual incita otras interrogantes (¿sus *aventuras* son reales? ¿Está loco, pero, a pesar de ello, es el hombre valiente y ejemplar del que me han hablado?). Cervantes es muy hábil en el manejo de la tensión: al mismo tiempo que satisface algunas expectativas, provoca otras; de tal suerte, el lector tiene la sensación de ir descubriendo ciertos elementos, ciertas pistas —lo cual siempre es reconfortante—, pero la curiosidad que lo invita a seguir leyendo no desaparece ni disminuye.

La aparición de Dulcinea es otro elemento de tensión narrativa. El lector, muy probablemente, supone que si don Quijote no es un caballero típico, tampoco su dama lo será. De cualquier modo, esta primera mención de Dulcinea no le permite formarse una idea de cómo será el desarrollo del personaje, el cual, como se sabe, no aparece en la historia, más que en boca de don Quijote y de quienes lo rodean. Decir, entonces, que el hidalgo enloquecido por las lecturas caballerescas *alcanzó a fuerza de brazos / a Dulcinea del Toboso* es una falsa pista; una línea de tensión sin posibilidades de ser satisfecha. Ya dije de qué maneras el tono, la estructura y el contenido del Prólogo nos dan a entender que no hay que creerle mucho a Cervantes; pero también, es obvio, el lector no puede descartar, de entrada, elementos tan importantes como la culminación de la relación amorosa entre el caballero y su dama, y, en consecuencia, queda pendiente de lo que sucederá en la historia. Vemos aquí un nuevo elemento de la estrategia cervantina de despiste.

Con esta estrofa se cierra la triada abierta por las primeras dos: los requerimientos ontológicos del libro quedan satisfechos: ahora resulta claro que este existe no solo gracias a su creador y a sus posibles receptores, sino también a la historia contada en sus páginas. Una

²⁹ Me refiero a aquel pasaje en donde el autor describe a su personaje o a su libro, o a ambos a la vez, como a un “hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” (9). Rico, en nota al pie, apunta que lo de “antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados” podría referirse a la locura de don Quijote, y sin duda es así; no obstante, se trata de una referencia imposible de desentrañar en una primera lectura, como ocurre con varios comentarios similares a lo largo de la obra.

vez conseguido lo anterior, las siguientes cuatro estrofas, como se verá, pondrán especial énfasis en el papel de la escritura y reforzarán algunos de los manifiestos creativos ya expresados por Cervantes en el Prólogo.

4 No indiscretos hieroglí-
estampes en el escu-
que, cuando es todo figu-
con ruines puntos se envi-
Si en la dirección te humi-
no dirá mofante algu-:
«¿Qué don Álvaro de Lu-
qué Anibal el de Carta-
qué rey Francisco en Espa-
se queja de la fortu-!» [23].³⁰

El significado de esta estrofa es un tanto oscuro. La opinión general es que los *hieroglíficos* y el *escudo* tendrían que ver con burlas muy concretas dirigidas a algunos de los contemporáneos de Cervantes, como Lope o el autor de *La pícaro Justina*;³¹ no obstante, más allá de la referencia precisa, lo que Urganda le dice al libro es: no quieras pretender ser algo

³⁰ Según Rico, las palabras finales de verso son: *hieroglíficos*, *escudo*, *figura*, *envida*, *humilla*, *alguno*, *Luna*, *Cartago*, *España* y *fortuna*. Sin duda, “envida” es la palabra que mejor completa el cuarto verso, pues la metáfora que con él concluye tiene un referente muy preciso en un juego de naipes (“envidar” significa hacer un tipo de apuesta). Pero “envi-” trae también a la mente otra palabra, de uso mucho más común: la “envidia”, la cual, además, es una de las constantes dentro de los poemas preliminares, como ya se verá más adelante. Aunque “envida” es la mejor solución para este verso, “envidia” no se sale tanto de contexto y está también en el tono, por las ideas transmitidas en la estrofa. En cualquier caso, creo que Cervantes pudo haber elegido dejar esta palabra trunca justo para que pudieran darse esas dos posibilidades de sentido. Para el resto del análisis, elegiré la opción más congruente: “envida”.

³¹ Dice Rico en nota al pie: “La opinión más común es que el *escudo* debe de ser el de Bernardo del Carpio [...], que Lope de Vega imprimió en varios libros suyos para fingirse una noble ascendencia. Por otra parte, se ha pensado que los *indiscretos hieroglíficos* podrían aludir a *La pícaro Justina* (1604), de Francisco López de Úbeda, obra pródiga en acertijos y referencias enigmáticas y en cuya portada figura un arbitrario escudo del destinatario de la novela, don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias —mano derecha del valido duque de Lerma—, quien por entonces se esforzaba por probar una nobleza que a todas luces no tenía” (23, 8). Es este el parecer de Bataillon, según lo expone en “Urganda entre el *Quijote* y *La pícaro Justina*” (1960); Bataillon, además, descarta absolutamente que el aludido pueda ser Lope de Vega (289), y ofrece otros argumentos, relacionados con el resto de las décimas de Urganda (290-295). Con ellos busca fortalecer su teoría de que el objeto de la burla cervantina son López de Úbeda y su mecenas, don Rodrigo Calderón. Rico, sin embargo, descarta, a su vez, la hipótesis del estudioso francés: según él, “Cervantes de ningún modo pudo conocer la portada de la pícaro, acabada de imprimir después que el *Quijote*” (23, 8). Con todo, los argumentos de Bataillon para liberar a Lope de este embrollo son, a mi parecer, bastante sólidos.

que no eres, estampando en tu escudo de armas —el de tu linaje— indiscretos —o sea, mentidos— dibujos. Los siguientes dos versos (*que cuando todo es figura / con ruines puntos se envida*) cambian radicalmente el referente, pues la metáfora contenida en ellos se basa en un juego de cartas: como lo apunta Rico en nota al pie, “en el juego de la primera o quínolas, las figuras (sota, caballo y rey) eran los naipes de menos valor, de modo que envidar (‘hacer envite, llevar la partida adelante, apostar’) no teniendo otros suponía hacerlo con ruines puntos, con malas cartas, en un farol destinado a fracasar” (23, 9). Es decir: si todo es *figura* cuando no viene al caso (cuando todo es pedantería y esnobismo; cuando se pretende ser algo que no se es), las cartas se vuelven *ruines*. Tal situación, bien comprendida por un *buen* lector, hace quedar mal a quien escribe.

La segunda parte de la estrofa da inicio con un condicional y nos dice que si, al revés de lo anterior, se es humilde “en la dirección”, el escritor no se estaría exponiendo a las burlas de los otros, una vez descubierta su mentira. Los últimos cuatro versos, que encierran esa posible burla, son calca de unos de Fray Luis.³²

La siguiente estrofa continúa la misma línea de ideas, aunque es mucho menos complicada:

5 Pues al cielo no le plu-
 que salieses tan ladi-
 como el negro Juan Lati-,
 hablar latines rehú-.
 No me despuntes de agu-,
 ni me alegues con filó-,
 porque, torciendo la bo-,
 dirá el que entiende la le-,

³² Los versos de Fray Luis son: “¡Qué don Álvaro de Luna, / qué Anibal cartaginés, / qué Francisco, rey francés, / se queja de la fortuna / porque le ha echado a sus pies” (Rico: 23, 12). La cita velada constituye también otra muestra de erudición no explícita.

no un palmo de las ore-:
«¿Para qué conmigo flo-?» [23-24].³³

La única referencia que hoy en día resulta un tanto oscura es la de Juan Latino “esclavo negro que llegó a catedrático de latín” (Rico: 24, 14), pero, por ser un personaje muy conocido en su época, no era tal para los lectores contemporáneos al libro. Sea como fuere, y aunque se desconociera el referente anterior, el sentido de la estrofa es muy claro: “pues el cielo no quiso que fueras tan culto, no te pongas a hablar en latín, ni salgas con citas de filósofos. Si así lo haces, te será reprochado.”³⁴ Hay aquí un eco de la parte final del Prólogo, cuando el amigo le dice a Cervantes que, como su libro es una “insectiva contra los libros de caballerías”, no necesita de todo ese ornato; no obstante, ahora se introduce una variación muy interesante, al tratar al libro como un ser capaz de ir tomando las decisiones que lo hagan ser mejor. Pareciera, entonces, que esa decisión trasciende al escritor y que tanto su contenido como su conformación, designados casi por un poder divino (*pues al cielo no le plugo*), le son inherentes al libro, el cual fallaría al tratar de ir en contra de su naturaleza. Siguiendo esa idea, el libro sería, entonces, autor de sí mismo, curiosa anulación del escritor que antecede, de alguna forma, al juego autoral y de la voz narrativa presente a lo largo de toda la obra.

Tanto en la cuarta estrofa como en esta, vemos engrosarse el significado de aquellos *buenos* lectores del primer verso del poema: la cualidad presentada ahora es la de poder

³³ Las palabras finales de verso, según Rico, son: *plugo, ladino, latino, rebúsa, agujas, filósofos, boca, leva, oreja y flores*. Yo creo que la del octavo verso bien pudiera ser también “letra”, y, de ser así, transmitiría más o menos el mismo sentido (“leva” es engaño; el que entiende la “letra” sería capaz de ver detrás de las palabras para desentrañar cualquier “leva”). Con ambas soluciones, el verso final, “¿Para qué conmigo flores?”, tiene el mismo valor: quien entienda la situación, naturalmente, dirá: ¿por qué me quieres engañar?, ¿no ves que me doy cuenta de tu intento? (Ullman [1963, 215-216] también sostiene la polisemia del final trunco en “le-” y menciona algunos editores que han optado por una o por la otra.) Por otro lado, es curioso cómo, en el sexto verso, la palabra trunca —filósofos— pareciera estar jugando con la *aguja* del verso anterior, pues ambas tienen “filo” —una en el sentido; otra en el sonido.

³⁴ La censura contra los que presumen falsamente de saber latín había aparecido ya desde el Prólogo, y se repetirá en otras partes de la historia —el capítulo XXIX de la Segunda Parte, por ejemplo— y en otras obras cervantinas —como el *Coloquio de los perros* (cfr. Rico: 949, 8).

desenmascarar las mentiras de la autoalabanza y de la vana pretensión (íntimamente vinculada, por cierto, con la de darse cuenta cuando el autor introduce, veladamente, sin anunciarlo con fanfarrias, referencias eruditas pertinentes). Y algo más: no solo es que los buenos lectores puedan desenmascarar al autor, sino que, al hacerlo, su reacción natural sería, en un primer momento, la burla (*no te dirá mofante alguno*), y, en un segundo, la indignación (*dirá el que entiende la leva (o la letra) / no un palmo de las orejas: / «¿Para qué conmigo flores?»*). Es decir, Cervantes quiere dirigirse a aquellos que, al compartir su indignación ante el esnobismo de otros autores, no solo no le exigirían actuar como ellos, sino podrían comprender mejor o sentirse identificados con su reacción creativa.

De esa manera, en su tono bromista, reforzado por la elección misma del tipo de composición, el poema se burla de toda una gama de escritores cuyas obras contienen todo aquello que Cervantes se rehúsa a hacer en este libro; burla ya contenida en ciertos comentarios del Prólogo y de la Dedicatoria, pero que ahora encuentra un nuevo desarrollo.

Veamos las siguientes dos estrofas —las últimas del poema—:

6 No te metas en dibu-,
ni en saber vidas aje-,
que en lo que no va ni vie-
pasar de largo es cordu-,
que suelen en caperu-
darles a los que grace-;
mas tú quémate las ce-
solo en cobrar buena fá-,
que el que imprime neceda-
dalas a censo perpe-.³⁵

7 Advierte que es desati-,
siendo de vidrio el teja-,

³⁵ Las palabras finales de verso son: *dibujos, ajenas, viene, cordura, caperuza, gracejan, cejas, fama, necedades* y *perpetuo*.

tomar piedras en las ma-
para tirar al veci-
Deja que el hombre de jui-
en las obras que compo-
se vaya con pies de plo-,
que el que saca a luz pape-
para entretener donce-
escribe a tontas y a lo- [24-25]³⁶

Ambas tratan, con variaciones, el mismo tema: en la sexta, Urganda recomienda no complicarse metiéndose en las vidas de los demás, y destaca que lo importante es lo alcanzable, por medio del esfuerzo, con la propia; así, si el libro se esmera en no llegar a la imprenta lleno de necesidades, podrá estar tranquilo, pues ya impreso quedará expuesto al “censo perpetuo”.³⁷ (Es muy curioso que, en la personificación del libro, sea ahora él no solo dueño y artífice de su contenido, sino de su propia existencia material.) En la séptima, la idea de que no es recomendable meterse con los demás se extiende: tal actitud no conviene, además, porque entonces los agredidos la tomarían en contra de uno, y ¿cómo tirarle piedras al vecino, si nuestro techo es de vidrio y, en su segura venganza, podría destrozarlo de una pedrada? Termina la última estrofa con seis versos un tanto confusos que, en mi interpretación, se refieren a lo siguiente: el escritor de buen juicio puede avanzar con seguridad; no así los que escriben sobre frivolidades, improvisadamente y para un público que no merece otra cosa. Es difícil acomodar el imperativo “Deja” en toda esta construcción. Probablemente se trata de una cláusula más impersonal, aunque extraña: debe dejarse al hombre con juicio avanzar decidido y libre, y esa libertad y decisión es aplicable a tu creador, libro, y, por tanto, en tu personificación, a ti mismo.

³⁶ Las palabras finales de verso son: *desatino, tejado, mano, vecino, juicio, compone, plomo, papeles, doncellas y locas*.

³⁷ Un libro impreso no puede ser ya cambiado, y está, por lo tanto, expuesto al censo del público lector. Si el libro está bien escrito y bien impreso, cobrará buena fama; de lo contrario, el rechazo del público será perpetuo, como su forma impresa, inmutable.

Cervantes no deja de tomarnos el pelo: en las estrofas cuatro y cinco, hemos visto cómo se la pasa burlándose de otros escritores y ahora Urganda le aconseja al libro no meterse en vidas ajenas. ¿Es una manera de hacerse el inocente? Puede ser, pero también es posible que, así como en las otras estrofas se burla de los demás, aquí les hace una advertencia, la cual, más o menos, sería la siguiente: “esmérense más en su propio trabajo, ustedes que se la pasan imprimiendo necedades, y conmigo no se metan: ya les demostré que su tejado es el de vidrio y que puedo quebrarlo de una pedrada. Déjenme, a mí, hombre de juicio, avanzar con pies de plomo, pues no compongo, como ustedes, obras a tontas y a locas (a lo loco y para un público de doncellas locas y tontas).”³⁸ De tal suerte, la arenga de Urganda *para* el libro terminó siendo para el escritor y para el buen receptor de la obra, pero también para los malos receptores, para esos idiotas y boquirrubios, en tono de burla y de amenaza.

Repasemos estas últimas cuatro estrofas: la cuarta y la quinta son recomendaciones creativas, y constituyen un eco de aquellas del Prólogo, cuando el amigo le dice a Cervantes que su deber es “procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos” (19).³⁹ Las seis y la siete contienen sugerencias más ligadas con el contenido, y

³⁸ Hay, en estas estrofas, nuevos ecos de la dedicatoria. Recordemos el segmento que ya he citado: “suplico le reciba [al libro] agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, no conteniéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos” (8). El adverbio “seguramente” recuerda a los “pies de plomo” del hombre de juicio que se aleja; los ignorantes que en la cita aparecen son como esos imprudentes, quienes, a pesar de tener tejado de vidrio, apedrean el del vecino. Por último, la cercanía entre “los trabajos ajenos” y las “vidas ajenas” del poema hace más evidentes los vínculos entre ambos textos. ■ Hay también que resaltar, como me lo indica el profesor Jorge Gutiérrez Reyna, que el comentario sobre las doncellas locas y tontas —bastante misógino— era un tópico muy común en los preliminares librescos de la época, pero siempre tratado con mucha seriedad, y no humorísticamente como Cervantes.

³⁹ Hago hincapié en lo parecidos que resultan Urganda y el amigo: la función de ambos es hacer sugerencias para la mejora del libro; ambos usan un estilo jocoso; en el discurso de ambos, el autor introduce sus propias convicciones literarias. Anaya (2008) sostiene que la figura de Sansón Carrasco al inicio de la Segunda Parte tiene una función similar, algo con lo que no estoy del todo de acuerdo. Sin duda el bachiller también emite

ambas terminan con referencias muy concretas a la existencia material del libro (“que el que *imprime* neceda-”, “que el que *saca a la luz pape-*”), lo cual las ancla, muy claramente, a un contexto literario. Además, si revisamos los primeros versos de las dos décimas, veremos cómo hay recomendaciones de Urganda que no solo son válidas para los libros, o sus autores, sino para cualquiera (de ahí que podamos decir que son también una amenaza para los malos receptores de la obra): “No te metas en dibu-, / ni en saber vidas aje-, / que en lo que no va ni vie- / pasar de largo es cordu-,” y “Advierte que es desati-, / siendo de vidrio el teja-, / tomar piedras en las ma- / para tirar al veci-.” (Y de ahí también que, incluso, podrían ser una recomendación a don Quijote, quien, por no pasar de largo en cosas que no son de su incumbencia, muchas veces termina por hacer un mal, queriendo hacer lo que él cree necesario o justo, guiado por sus delirios y locuras.)

He tratado de dar un panorama de lo que sucede en cada estrofa del poema, y en él como conjunto. Ahora me gustaría resaltar lo siguiente: si el poema contiene una serie de consejos ofrecidos por Urganda al libro, con la finalidad de que este se transforme en algo mejor de lo que *es*, vale la pena preguntarnos cómo se acomoda esto en el plano de la ficción. ¿Urganda redactó el poema antes de la escritura del libro, o antes de su versión definitiva? ¿Urganda le dice todas esas cosas al libro, ya que este ha cometido tales errores, pero cuando aún puede remediarlos? ¿Urganda le habla a un libro aún en formación? ¿Cómo es eso posible, si

algunos comentarios críticos —recopilación de los de algunos contemporáneos al *Quijote*—, pero los suyos sí están basados en la realidad de la obra de Cervantes, y no advierten *a priori* de lo que el autor ha decidido no hacer —aunque sí provocan ciertos cambios en la Segunda Parte. Asimismo, más que despistar al lector, como Urganda y compañía, él está allí para recordarle al lector lo sucedido en la Primera Parte, a diez años de su publicación —haciendo especial énfasis en ciertos detalles que don Quijote y Sancho preferirían no ver impresos en su historia.

tenemos el “Libro de Don Quijote” entre las manos? Lo que se está cuestionando de fondo, ya se ve, es la existencia misma de la obra —tal como sucede en ciertos pasajes del Prólogo.⁴⁰

Ulises Carrión dijo en un texto cuyo fin era desafiar la concepción tradicional del libro: “Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos” (2012, 37). Pareciera que Cervantes, cuatro siglos antes de Carrión, estaba ya jugando con esta concepción espacio-temporal: en los contenidos de ciertos elementos paratextuales —el Prólogo, el poema de Urganda— estamos, de alguna manera, presenciando el proceso de gestación del libro. No importa que ya lo tengamos físicamente en las manos: en el plano de la ficción, un plano casi metafísico, estamos viajando de su inexistencia a su existencia, conforme la sucesión del espacio y del tiempo se realiza con cada cambio de página.⁴¹

Para concluir este análisis, me parece importante recuperar el siguiente párrafo de Adrienne L. Martín:

The sonnets that frame Part One of *Don Quixote* contain the same humorous spirit as the rest of the novel. They share in the same madness that envelops the entire work. Yet from within this all-encompassing humor, the poems have meaning on several distinct, yet overlapping, levels. First, they reflect outward as a comment on current literary practices. Through the encomiums our novelist parodies the accepted custom of including laudatory verse [...] among the preliminaries to published books. [...] Next, the sonnets reflect inward to the “history” itself and comment upon it as a chivalric romance. The sonnets are also shaped a great deal by the literature of buffoonery. And within that broad context they contain many carnivalesque elements. Finally, the sonnets also have a personal, “underground” meaning. They are full of allusions to the surrounding literary *mundillo* and to Cervantes’s circle of acquaintances, especially Lope de Vega [1991, 126]

⁴⁰ Véase Frenk, 2013, en el ensayo ya citado.

⁴¹ A pesar de que hablo de “sucesión”, no hay que perder de vista, como me lo señala el doctor Rafael Mondragón, que no se trata de una progresión continua, sino que el orden lineal de ese proceso está un tanto revuelto, y tiene sus avances y retrocesos.

Aunque ella se refiere solo a los sonetos, todos esos elementos y niveles de significado están presentes ya en las décimas de Urganda: en ellas Cervantes continúa burlándose de las convenciones editoriales y las pretensiones de algunos contemporáneos; en ellas ya se trazan lazos estrechos entre los poemas y el resto del libro —y no solo con la historia de don Quijote, sino con la Dedicatoria y el Prólogo.⁴² Además, ya se ve cómo estos poemas son la continuación de ese “campo de entrenamiento” que constituye este último, pues siguen allanando el terreno con su humor y construyendo la atmósfera propicia para comenzar el Capítulo I de la mejor manera posible.

Por último (y esto no lo anota Martín, tal vez porque las décimas de Urganda son las más representativas de ello), sirven también para contener y demostrar algunos de los preceptos estilísticos de Cervantes, entre los cuales destaca su conciencia de un receptor ideal, así como de sus posibles reacciones.

Dice Riley que la obra de arte es, para Cervantes, “un conjunto de delicadas relaciones entre el autor, la obra y el lector”; “[e]l haberse dado cuenta de ello [...] se manifiesta en su objetividad crítica, en la conciencia de su poder para controlar y manipular sus creaciones, y en su sensibilidad respecto a las reacciones del lector” (1971, 43), y sin duda ello se vuelve cada vez más evidente en estos preliminares, en los que se va dibujando la figura de un lector capaz de seguir a Cervantes en sus juegos, a la vez que se busca provocar en él una serie de sentimientos —la risa, la confusión, el deleite—, y crear expectativas sobre la trama del libro.

Aunque, como se verá, estas y otras características continuarán apareciendo a lo largo de los poemas siguientes, el de Urganda —quizá por su extensión, considerablemente mayor— me parece, al igual que su fingida autora, el más polifacético de todo el conjunto —y, por ende, el más complejo.

⁴² Para más información sobre los vínculos entre el Prólogo y los poemas preliminares —con especial énfasis en el de Urganda— véase Gerber (2009).

Los dos primeros sonetos dirigidos a don Quijote

Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha

Tú, que imitaste la llorosa vida
que tuve, ausente y desdeñado, sobre⁴³
el gran ribazo de la Peña Pobre,
de alegre a penitencia reducida;

tú, a quien los ojos dieron la bebida
de abundante licor, aunque salobre,
y alzándote la plata, estaño y cobre,
te dio la tierra en tierra la comida,

vive seguro de que eternamente,
en tanto, al menos, que en la cuarta esfera,
sus caballos aguije el rubio Apolo,

tendrás claro renombre de valiente;
tu patria será en todas la primera;
tu sabio autor, al mundo único y solo [26].

Este poema, como todos los analizados a continuación —a excepción del último—, está dirigido, en tono de supuesta alabanza, a uno de los personajes de la obra. Como es evidente, el primero en la línea debía ser don Quijote, en este caso elogiado por quien él mismo definirá como “el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos [caballeros] hubo en su tiempo en el mundo” (300).⁴⁴ Como sucedió con la segunda estrofa del poema “escrito” por

⁴³ Rico anota (26, 1) el parecido con el noveno verso de la Soledad Primera: “Náufrago y desdeñado, sobre ausente”

⁴⁴ A pesar de esta elogiosa descripción, la primera mención de Amadís en el cuerpo de la historia no es tan halagüeña para el caballero: en el capítulo I, se cuenta cómo don Quijote solía discutir con el cura y el barbero de su pueblo sobre cuál de los caballeros andantes había sido el mejor. El cura y don Quijote se debaten entre Palmerín de Inglaterra y Amadís, pero el barbero sostiene que el mejor había sido el Caballero del Febo —de

Urganda —aquella en donde se alaba al Duque de Béjar—, el hecho de que ciertos personajes destacados del ámbito caballeresco ensalcen a un noble contemporáneo a Cervantes o a los personajes de la obra introduce un anacronismo que, en la ficción, parece decir dos cosas: primero, que la fama de Béjar o de don Quijote o del autor de la obra —como se ve en el último verso del soneto— es tan grande que, incluso, es retroactiva (es decir: que afecta también al pasado). En segundo lugar, el absurdo de la situación reafirma ciertos elementos del juego burlesco hasta ahora presentado en los poemas.

Con todo, los anacronismos de los poemas preliminares no son válidos para el resto de la obra: según sabemos, don Quijote jamás conoce a Amadís, muerto ya hacía siglos, por lo que el halago de este hacia aquel es imposible. Sin embargo, ¿qué pensaría un lector sin esta información? Tras leer el soneto de Amadís, ¿en qué época situaría mentalmente a don Quijote? ¿Acaso podría imaginarse que Cervantes, en su parodia, va a hacer convivir a don Quijote con personajes consagrados de la literatura caballeresca? No lo sé, pero sin duda aquí tenemos otro elemento de la estrategia cervantina de despiste.⁴⁵

quien veremos un soneto más adelante—, “y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga” (41).

⁴⁵ Aunque sabemos que ninguno de los “autores” de estos poemas preliminares aparece en el libro como personaje, no hay que perder de vista que don Quijote no sólo considera las historias de los libros de caballerías como verídicas, sino que, en su locura, acerca constantemente a los personajes de ellos, o de la literatura caballeresca, a su realidad, por lo que, por momentos, la convivencia con ellos no parece imposible desde su punto de vista; de hecho, esa convivencia existe dentro de su mente en varios momentos del libro: allí está, por ejemplo, el capítulo V de la Primera Parte, cuando ve, en su vecino, al Marqués de Mantua; allí está, también, la aventura de los rebaños, con toda la caterva de personajes fantásticos que durante ella atisba; allí está la visita a la cueva de Montesinos. En el caso concreto de Amadís, hay un par de ejemplos muy representativos: el primero se encuentra en el capítulo I de la Segunda Parte, cuando, después de que el cura sugiriera que los caballeros andantes son entes de ficción, don Quijote le responde: “La cual verdad es tan cierta [la verdad de su existencia real y no ficticia], que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira;” (693). De igual forma, poco más adelante, en el capítulo VI, en medio de la acalorada discusión con la sobrina sobre el mismo tema, don Quijote, ante la afirmación de aquella de que todo lo contenido en los libros de caballerías es falso, le dice, muy enojado: “¿Cómo que es posible que una rapaza que apenas sabe menear doce palillos de randas se atreva a poner lengua y a censurar las historias de los caballeros andantes? ¿Qué dijera el señor Amadís si lo tal oyera? Pero a buen seguro que él te perdonara, porque fue el más humilde y cortés caballero de su tiempo, y demás, grande amparador de las doncellas” (735). Como se ve, desde el punto de vista del hidalgo, la convivencia con Amadís pareciera, por momentos, algo casi

Ahora bien, aunque los anacronismos instaurados por los preliminares desaparecen apenas comienza el primer capítulo, el libro nos tiene reservados otros desbarajustes temporales. En ese sentido, los poemas preliminares tienen dos intenciones: desorientarnos, presentándonos situaciones que transgreden la linealidad del tiempo, pero, a la vez, tal transgresión nos prepara para desentrañar otras que encontraremos en el cuerpo de la historia.

Dicho lo anterior, revisemos detenidamente el primer cuarteto del soneto de Amadís. Ante todo, hay que destacar la expectativa que provoca en cualquier lector curioso, al inaugurar una línea más de tensión narrativa: ¿cómo imitará don Quijote de la Mancha a Amadís en sus penurias en Peña Pobre? Si el referente es conocido de antemano, muy probablemente se pensará que don Quijote, al ser rechazado por su amada —ya mencionada en el poema pasado—, tomó el ejemplo de Amadís quien, por los mismos motivos, hizo penitencia. Los adjetivos de los primeros dos versos (“*llorosa vida*”; “que tuve, *ausente y desdeñado...*”) apuntan hacia la misma dirección y refuerzan tal interpretación. Aunque el lector, en este punto, pueda ya adivinar que la imitación quiijotesca tendrá forzosamente un elemento de parodia, no hay forma de estar preparado para lo sucedido en el capítulo XXV de la Primera Parte, lugar en donde tal línea de tensión encuentra su fin. Recordemos la escena: en su tránsito por Sierra Morena, don Quijote decide, dado que el lugar le parece propicio —y en parte por la influencia de Cardenio—, imitar a Amadís cuando “se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre”(300). Así se lo comunica a Sancho, a quien, además del anterior, le pone otro ejemplo de los sufrimientos amorosos de los caballeros, el de “Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía)”(301). Sancho, después de escuchar a su amo, le dice:

asequible; el hecho de que este poema fuera “escrito” por Amadís tan sólo es una extensión de ese mismo razonamiento.

Paréceme a mí [...] que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?[302].

A lo cual, responde el hidalgo: “Ahí está el punto [...] y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado?”(302).

A la luz de lo anterior, el poema ahora tratado encierra niveles muy altos de ironía, los cuales solo pueden ser plenamente comprendidos cuando se ha leído el resto de la obra y, en este caso, el divertidísimo capítulo XXV. Así, en el soneto se inaugura no solo una línea de tensión narrativa, sino también otra línea de tensión, cuya base es la ironía.

Uno de los recursos más usados en la literatura burlesca (cfr. Martín, 1991) es el de la ironía, esa forma del humor en la que se construye un discurso con doble significado: es decir, en la enunciación parece decir una cosa, pero en realidad dice otra, opuesta. Una de las formas más conocidas de la ironía en el Siglo de Oro era la falsa alabanza, particularmente utilizada por Cervantes no solo en los poemas preliminares del *Quijote*, como aquí vemos, sino en otras manifestaciones de su poesía burlesca. Ahora bien, el sentido de una falsa alabanza —o sea, la comprensión cabal de su significado “oculto”— solo puede ser aprehendido por quien conoce el contexto completo en el que fue escrita.⁴⁶ Gracias a ello, al estar colocados en el libro *antes* de la historia de don Quijote, los poemas preliminares no podían revelar todo su significado a un lector que por primera vez se enfrentara con ellos. A

⁴⁶ Por eso es posible —como lo señala la propia Martín (1991, 102-114)— que haya autores para quienes el soneto “Al tñmulo de Felipe II”, del propio Cervantes, constituye una alabanza genuina: al perderse el contexto del poema, la ironía puede también perderse, sobreviviendo sólo una de las dos posibles lecturas, la de la enunciación, no la que se da a entender de manera velada.

mi parecer, tal situación fue aprovechada por Cervantes para, por un lado, darle al lector una falsa idea de ciertos aspectos de su novela —como la relación entre Dulcinea y don Quijote—, a fin de sorprenderlo aún más con el desarrollo de la trama, y, por otro, para picar su curiosidad y aumentar la avidez con la que se adentraría en la historia del manchego hidalgo;⁴⁷ es decir, que, si bien el sentido de esas zonas textuales —lo mismo sucede con el Prólogo— no puede ser entendido plenamente por un lector primerizo, las reacciones producidas por esa “ignorancia” son también literariamente relevantes.

Por lo anterior, el soneto aquí trabajado hace patente algo que, bien pensado, resulta evidente desde antes: estos poemas, al igual que el Prólogo, fueron compuestos después de la redacción del libro, aunque, en el acomodo físico de las páginas, lo precedan. Cervantes, por lo tanto, tiene plena conciencia de que las líneas de tensión mencionadas arriba tardarán, en el caso del poema de Amadís, veinticinco capítulos en resolverse.⁴⁸ De alguna forma, lo anterior encierra otras características del lector que él espera para su libro: por un lado, su capacidad para retener información y no perder detalle; por otro, según creo, aquí se demuestra su confianza en que, una vez leída, su propia obra invitaría a su lector ideal a realizar una relectura, en donde pudiera aprehender toda una serie de cosas que, por más avezado, se le escaparían a la primera.⁴⁹

Dicho todo lo anterior, si regresamos al poema de Amadís, es natural concluir que Cervantes mismo quería que este condujera —si no en una primera lectura, sí en una segunda— al capítulo XXV. De ser así, el verbo “imitar” (conjugado en segunda persona en

⁴⁷ Es sobre todo en este punto en el que difiero de las hipótesis de Martín: según mi lectura de sus trabajos, la investigadora norteamericana suele pasar por alto la condición preliminar de los poemas aquí estudiados, analizándolos, como he mencionado en la introducción, con una plena conciencia de su significado ulterior, pero sin contemplar la reacción de un lector ajeno a la obra.

⁴⁸ Podría pensarse que es este un arco de tensión demasiado extenso (estamos hablando de casi 300 páginas); sin embargo, la dinámica de incluir elementos que tardarán centenares de páginas en reaparecer o en resolver las líneas de tensión que contienen no es, en lo absoluto, anómala dentro del *Quijote*, sino todo lo contrario.

⁴⁹ A esto volveré más adelante, cuando termine la revisión de todos los poemas.

el primer verso del soneto) tiende otro vínculo de lo más interesante. Veamos lo que dice don Quijote acerca de la imitación en ese capítulo:

Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio en persona de Eneas el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes.⁵⁰ Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería [300].

Recordemos uno de los consejos del amigo durante el Prólogo: según él, Cervantes no debía preocuparse por otra cosa además de “aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere” (18-19). Estamos frente al concepto de la *imitatio*, la cual consistía en seguir la línea trazada por los grandes autores clásicos: entre más se acercara un artista a la calidad de los viejos maestros, más valiosa sería su obra. El discurso de don Quijote, como se ve, es mero eco de tales ideas, pero adaptado al referente que él busca imitar: los *clásicos* de don Quijote no son autores, sino los héroes de los libros de caballerías.⁵¹ De esa manera, la importancia de la imitación en el libro radica en dos aspectos: en la intención creativa de Cervantes y en la

⁵⁰ Esta misma idea —la de que los poetas deben pintar a sus héroes no como fueron sino como debían haber sido— se repite en el capítulo III de la Segunda Parte: ante el testimonio de Sansón Carrasco sobre lo contenido en la Primera, el hidalgo manchego se queja de que su historiador no compusiera ciertos pasajes, pues “A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.” El bachiller le responde resaltando la distinción entre poeta e historiador: mientras aquel puede componer la historia, el trabajo de este es presentarla tal cual fue.

⁵¹ Cabe mencionar que tales caballeros son los “clásicos” de don Quijote no sólo para imitarlos, sino también para citarlos constantemente como autoridades.

vocación de su personaje. A propósito, la siguiente cita de Riley, tomada de uno de los estudios introductorios a la edición crítica de Rico:

A raíz de esta locura, el protagonista se decide a imitar a los fingidos héroes caballerescos, armarse caballero y salir al mundo en busca de aventuras, como si la España de alrededor del año 1600 fuera en realidad el mundo extraordinario representado en aquellos libros. Pone manos a la obra siguiendo de manera muy deliberada el precepto artístico — enunciado por Horacio y Quintiliano, y muy repetido en el Renacimiento desde Girolamo Vida y Julio Cesar Escalígero— de que es preciso imitar los grandes modelos ejemplares para alcanzar la perfección en lo que se profesa. [...] Pero el hecho es que los modelos de don Quijote eran creaciones ficticias tan exageradas, que en el mundo real resultaban imposibles de imitar. Por lo tanto, la imitación quijotesca resulta ser una parodia cómica. A diferencia de sus héroes, no es un superhombre vencedor de ejércitos enteros, matador de gigantes malévolos, enemigo formidable de encantadores malignos, sino un pobre hidalgo «de apacible condición» que ya va para viejo. Este contraste entre la fantasía literaria y la realidad escueta de la vida salta a los ojos a lo largo de la narración.

La imitación de los modelos como modo de perfeccionamiento propio no solo era bien conocida sino hasta prescrita por la educación humanística (basta leer *El cortesano* de Castiglione). Importaba poco que la figura ejemplar fuese histórica o imaginada; en el siglo xv no pocos caballeros españoles, franceses e ingleses se dedicaron a imitar a los héroes de los *romances*.⁵² Pero lo que tiene de insólita la ambición imitativa de don Quijote es que aspira a ser total. No le satisface sino que el mundo en torno suyo se conforme también con el ejemplo literario imaginado. Quiere hacer desaparecer la diferencia entre los dos mundos, logrando que el mundo material exterior se absorba en el de la imaginación. Dicho en otras palabras, trata de vivir un *romance* caballeresco. Como era inevitable, fracasa y protagoniza, como ya se ha dicho, una parodia cómica. Vale la pena notar que el parodista aquí no es Cervantes directamente, sino don Quijote, por querer convertir la vida vivida en una vida fantástica [CXLIX].

La imitación de don Quijote es, según él, lo más perfecta posible, y en parte la labor de Cervantes consiste en transmitir, con grandes dosis de humor, el fracaso de su personaje. Por

⁵² Aclara Riley que emplea “la palabra *romance*, en inglés, para diferenciar estas formas narrativas de la novela de base realista. La distinción es importante en el contexto cervantino” (CLVII).

todo lo anterior, la declaración precisa de Cervantes mediante el vínculo trazado entre el poema, el Prólogo y el capítulo XXV me parece sumamente interesante.

Continuemos ahora con el siguiente cuarteto. Al leerlo cuidadosamente, vemos en él un nuevo elemento que provoca suspenso, también relacionado con el capítulo en el que don Quijote decide imitar a Amadís en su penitencia. El primero es el llanto del hidalgo manchego (“tú, a quien los ojos dieron la bebida / de abundante licor, aunque salobre”). Con base en el resto del poema, el lector debe imaginarse que estos versos se refieren a un llanto de despecho amoroso (el mismo que originó el deseo de don Quijote de hacer penitencia). Lo anterior aporta nuevos elementos que sustentan el despiste introducido por la primera estrofa, y mantiene al lector a la expectativa.

Como hemos dicho ya, no hay tal despecho, dado que la inexistente Dulcinea jamás tiene siquiera la oportunidad de rechazar a don Quijote. ¿A qué se refieren, entonces, esos versos? Si revisamos el capítulo XXV, veremos que don Quijote, cuando halla el sitio preciso para llevar a cabo su imitación de Amadís y de Orlando, exclama, lleno de exaltación:

—Este es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. Este es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos sospiros moverán a la continua las hojas destos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece [304-305].

Sin embargo, nunca vemos llorar a don Quijote en las páginas restantes de ese capítulo, el cual, si lo recordamos bien, parece contener el montaje de una obra teatral: aunque don Quijote no ha sido despechado por su dama, finge que sí, con tal de imitar a sus propios *clásicos*, y, con base en esa idea, va disponiendo los elementos necesarios para estar a la altura de las acciones de sus modelos: por eso profiere la exclamación citada anteriormente; por eso le anuncia a Sancho que se desnudará y se dará de golpes con las piedras; por eso redacta la

carta que su escudero debe llevarle a Dulcinea; por eso escribe poemas en la corteza de los árboles; por eso se queda haciendo piruetas. Su imitación, por supuesto, acaba siendo, también en esta ocasión, una parodia: sus poemas son malísimos; sus piruetas, ridículas. Su figura semidesnuda, no resulta nada heroica. Su sufrimiento, queda claro de entrada, es a todas luces fingido. Por eso no lo vemos llorar: solo lo escuchamos anunciar su llanto.

Don Quijote tiene en mente hacer todo esto no de burlas, sino muy de veras (307), aunque Sancho le insista en que no es necesario: que igual él le dirá a Dulcinea cómo don Quijote quedó haciendo la penitencia más dura imaginable en Sierra Morena. Vemos, en la reacción de ambos personajes, cierta vocación artística: por un lado, don Quijote, como he dicho, dispone los elementos de una puesta en escena... Pero su escenario no es otro que la vida misma. El hidalgo manchego trata de llevar la literatura a la vida, y eso lo convierte en un artista de la acción:

Don Quijote es a su manera, entre otras muchas cosas, un artista. El medio de que se sirve es la acción y, solo secundariamente, las palabras. Al dar vida a un libro tan conscientemente y al actuar con vistas a que sus hazañas sean registradas por un sabio encantador, se convierte, en cierto sentido, en autor de su propia biografía [...].

Su instinto artístico no le abandona cuando llega el momento de la acción, aunque pocas veces tiene oportunidad de funcionar con provecho [...]. Cuando las condiciones son especialmente favorables, como con motivo de la penitencia en Sierra Morena, presta la mayor atención a los detalles y se preocupa mucho de los efectos. Esto es arte de acción, aunque también sea locura. [Riley, 1971: 70-71]

Por otra parte, tenemos a Sancho. Él se ofrece, para que su amo no salga lastimado por sus necesidades, a distorsionar las cosas y a inventarle a Dulcinea lo que sea menester para obtener de ella una respuesta amorosa para su amo. Poco antes de esta oferta, se encuentra el pasaje citado hace unas páginas sobre la imitación y sobre la labor de los poetas. Si lo

pensamos bien, lo que Sancho hace es ofrecerse a pintar y describir a don Quijote en su penitencia no como él fue, sino como había de ser, colocándose, así, en el papel de un poeta.

Si bien primero don Quijote quería que Sancho se quedase tres días a verlo hacer penitencia para que describiera esos hechos a su amada, acaba cediendo y le da permiso a Sancho de irse sin ver siquiera una sus acciones de penitente y de inventarle a Dulcinea lo que él crea necesario. Sancho, a punto de partir, no aguanta la curiosidad y le dice a su amo que, por lo menos, quiere ver uno de sus flagelos, para usarlo como base de su crónica inventada. Ambos, según parece en ese momento, podrán desarrollar sus aptitudes artísticas: don Quijote se queda imitando la penitencia de Amadís; Sancho se va con la encomienda de pintársela a Dulcinea de manera tal que ceda ante los ruegos de su amo.⁵³

Don Quijote, en su imitación, llega al extremo de quedarse sin alimento. A eso se refieren los dos siguientes versos del segundo cuarteto: “y alzándote la plata, estaño y cobre, / te dio la tierra en tierra la comida” (es decir: ‘a tierra te quitó los cubiertos de metales preciosos, para darte de comer, en cambio, en unos pobres trastes de barro’).⁵⁴ A Sancho este es uno de los aspectos que más le preocupan de la penitencia de su amo: a pesar de que don Quijote siempre ha sostenido que los caballeros andantes comen frugalmente, alimentándose de hierbas y de bayas encontradas en el camino, la realidad es que nunca se ha quedado sin

⁵³ Recordemos, también, que en el capítulo XXV Sancho se entera de quién es en realidad Dulcinea, lo cual le servirá de base para el relato que le ofrece a su amo de su supuesto encuentro con ella. De alguna forma, el hecho de que don Quijote le dé permiso de fungir como “poeta” de su penitencia en Sierra Morena es lo que da pie para que Sancho comience a contarle mentiras a su amo —eso, y el impulso del cura y el barbero. En realidad, lo que el escudero hace es tomar esa misma actitud, la de poeta, pero ahora para engañar al hidalgo: no le dice la verdad, sino le cuenta cómo debieron de haber sido las cosas si hubiera él cumplido las órdenes de su amo, con base en la información que posee. Esta mentira determinará algunos de los pasajes más divertidos, no sólo de la Primera Parte, sino también de la Segunda —como el encantamiento de Dulcinea.

⁵⁴ Maldonado Guevara (1997) centra su análisis del poema en una identificación absoluta entre don Quijote y Cervantes, y ve, en estos versos —a los que más atención les dedica—, una queja honesta del autor por su pobreza (de hecho, dice que se trata de un “grito sincero y desgarrador”). El problema es que pierde de vista, absolutamente, el juego ficticio que hace de Amadís el autor del poema, así como el hecho de que don Quijote, en su imitación, opta voluntariamente por la frugalidad, por considerarla una característica fundamental del estilo de vida caballeresco. Por otro lado, Maldonado, en ese mismo artículo, propone otra interpretación del verso “te dio la tierra en tierra la comida”: según él, no se referiría a trastes de barro —es decir, a trastes hechos de tierra—, sino a que la tierra misma le servía de mesa, por consumir sus alimentos a campo abierto (315).

comer hasta este momento. A diferencia del llanto, que nunca sucede, este es un elemento de la penitencia que sí tiene lugar.

Ahora bien, ¿qué originaría ese par de versos en un lector no familiarizado con la obra? Primero que nada, dan la idea de que el héroe, de alguna forma, perdió su antigua riqueza para quedarse pobre. ¿No es este también un elemento de suspenso, de tensión narrativa y de despiste?

Las últimas dos estrofas son, en cierta medida, pobres. Recordemos el primer terceto:

vive seguro de que eternamente,
en tanto, al menos, que en la cuarta esfera,
sus caballos aguije el rubio Apolo,

Los dos últimos versos amplían o sobreespecifican el adverbio incluido en el primero, pero de una manera realmente vacua, por más que la mención de Apolo aporte cierta grandilocuencia al tono del poema.⁵⁵ El soneto, como composición poética, se fundamenta en la condensación de ideas; por eso, este tipo de digresiones, cuya contribución al significado del texto es poca, provocan la sensación de que el poeta no tiene mucho que decir, e infla, por tanto, los versos con cualquier idea, para llenar el espacio. Esto es particularmente relevante, pues, como dice Adrienne L. Martín, en su “Lectura comentada” de los poemas, incluida en la edición crítica de Rico, “la habilidad poética de Cervantes reside aquí en asumir a la perfección, de acuerdo con la noción del decoro literario, la identidad de estos ridículos poetastros. Por lo tanto, es preciso reconocer su mérito al crear unos poemas tan deliberadamente pobres” (t.II, p.14). La deliberación es entonces, en este caso, donde radica el genio de Cervantes (no debe de haber sido fácil para alguien que no fue mal poeta

⁵⁵ Por estos versos, Martín dice que el soneto es “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. At the same time, the sonnet pokes fun at Amadis’s exaggerated sentimentality, which had led Maese Nicolás to dub him ‘the caballero llorón’” (1991, 137).

construir poemas malos), impecable, además, en la elaboración de discursos distintos para cada personaje, de acuerdo con la personalidad transmitida por los libros en cuyas historias aparecen.⁵⁶ Aquí leemos a un Amadís galante y cortés, centrado, en primer plano, en el amor caballeresco por la dama (aunque podría entenderse que su elogio no se debe a las hazañas de don Quijote, sino únicamente al hecho de que este decidió imitarlo, con lo cual quedaría como un caballero un tanto presumido). No procederán de la misma forma Orlando o Belianís, como ya lo veremos, ellos sí más abiertamente pretenciosos.

El terceto anterior da inicio a una cláusula gramatical completada por el siguiente. Tal cláusula quedaría así: “vive seguro de que tú, tu patria y tu autor tendrán fama eterna.” Por un lado, es curioso cómo parecería que Amadís, al igual que Urganda, ha leído el *Quijote* —un elemento anacrónico más.⁵⁷ Por otro, vale la pena resaltar la autoalabanza de Cervantes, la cual, aunque sincera (sabemos la buena opinión que tenía de sí mismo), representa también una burla de otros autores, quienes, de manera velada y en serio, hacen lo que aquí él hace medio en broma.

Ya se ve la enorme riqueza contenida en los catorce versos del soneto de Amadís. Por ser el primero de los poemas preliminares dirigidos a los personajes del *Quijote*, ocupa un lugar destacado en este análisis, pues contiene varios de los elementos que estarán también presentes en algunos de los poemas revisados a continuación. Con esto quiero decir que la

⁵⁶ Lo mismo se aplica a los versos escritos por don Quijote en los árboles de Sierra Morena, y, en general, a los poemas que aparecen en el libro, escritos por algún personaje: Cervantes le atribuye un estilo distinto a cada “autor”, y escribe poemas muy malos cuando es necesario. Pero no siempre es así: el soneto de don Lorenzo, en la Segunda Parte, es bastante bueno, por ejemplo, y don Quijote reacciona como un buen lector de poesía al escucharlo. La canción de Grisóstomo tiene muchas virtudes; el ovillejo de Cardenio, ni se diga (además de hacer patente la creatividad de Cervantes y su manejo impecable de la forma: el ovillejo, como sabemos, parece haber sido creación suya, y es este el primer lugar donde aparece). Por todo ello, dice Ruiz Pérez: “A mi juicio, un análisis pormenorizado de los poemas en su contexto narrativo y enunciativo específico nos permitiría avanzar otra lectura sobre la pretendida ‘frialdad’ cervantina, identificada en ocasiones con el manierismo de una manera algo precipitada, en gran medida surgida del artificio del relato y, sobre todo, de la activa conciencia que Cervantes tiene de ello” (1997, 77).

⁵⁷ Según Garcez (2005: 307), el hecho de que los “poetas” de estos preliminares hayan, aparentemente, leído el *Quijote* anticipa, de alguna forma, lo sucedido en la Segunda Parte, en la cual, como se recordará, el curso de la historia está determinado por el conocimiento que varios personajes tienen de la Primera Parte, que han leído.

riqueza de estos poemas no está solo en la conformación particular de cada uno, sino en toda la serie de principios que dio origen a su concepción, en pos de la estructura narrativa total de la obra.⁵⁸

⁵⁸ A propósito del poema de Urganda, dije que las futuras menciones en el *Quijote* de ese personaje (y de cualquiera de los “autores” de los poemas preliminares) sirven como un recordatorio de la existencia de estos poemas. Amadís es el personaje de libros de caballerías que más aparece mencionado en el libro; poco valdría la pena mencionar todas esas apariciones. Baste decir que es una presencia constante a lo largo de la historia, y que tal constancia tiende vínculos muy estrechos entre los preliminares y el resto de la obra. // Como se verá, no menciono, en mi análisis de este soneto, ni una vez el trabajo de Ullman (1963) y tan sólo una el de Anaya (2008). Lo anterior se debe a que se ocupan muy poco del poema (es el caso de ambos) o de una manera que no comparto (es el caso del de Ullman). Cfr. con las páginas 218-219 del trabajo de Ullman y 39-40, del de Anaya.

Don Belianís de Grecia a don Quijote de la Mancha

Rompí, corté, abollé y dije y hice
más que en el orbe caballero andante;
fui diestro, fui valiente, fui arrogante;
mil agravios vengué, cien mil deshice.

Hazañas di a la Fama que eternice;
fui comedido y regalado amante;
fue enano para mí todo gigante,
y al duelo en cualquier punto satisfice.

Tuve a mis pies postrada la Fortuna,
y traje del copete mi cordura
a la calva Ocasión al estricote.⁵⁹

Mas, aunque sobre el cuerno de la luna
siempre se vio encumbrada mi ventura,
tus proezas envidio, ¡oh gran Quijote! [27]

Como mencioné más arriba, Cervantes se esmeró en darle una personalidad diferente a cada “autor” de los poemas preliminares, lo cual se hace patente en su discurso poético. En este caso, si comparamos el de Belianís con el de Amadís (ambos caballeros; ambos sobre el mismo tema —la alabanza de don Quijote—), vemos que la personalidad reflejada por cada sujeto lírico es completamente distinta: Amadís prácticamente no habla de sí mismo en su soneto, más enfocado en enumerar las virtudes del caballero manchego—aunque, a fin de cuentas, sean consideradas virtudes porque este buscó imitarlo—; Belianís, por el contrario, prácticamente lo único que hace es alardear de sus propias hazañas, dejando solo para el final

⁵⁹ Así explica Rico el verso: “y mi cordura traje a la Ocasión a mal traer, al retortero (al estricote), asida por un mechón de pelo (del copete)”, pues, según dichos proverbiales, «la Ocasión la pintan calva», con unos pocos pelos en la frente, y hay que «asilla por el copete» antes de que pase» (27, 6). La imagen, como me señala el profesor Jorge Gutiérrez Reyna, proviene de un emblema de Alciato.

la alabanza a don Quijote—para el último verso, de hecho—, en la que, además, resalta la palabra “envidia”. Así, Amadís se reafirma como *el* caballero andante por excelencia (como lo describe don Quijote), cortés y educado, mientras que Belianís queda como un engreído. Como se ve, la habilidad cervantina para ponerse en los zapatos de cada uno de estos “autores” puede solo valorarse en su justa medida por medio de la comparación.

El hecho de que Belianís sea un engreído tiene que ver con la personalidad reflejada en la obra que protagoniza: es él un ejemplo arquetípico del caballero violento, rudo en el trato, despiadado en el ataque. Imprudente, incluso, llega a quedar muy lesionado en numerosas ocasiones. En el propio *Quijote*, hay varios comentarios que dan testimonio de ello. Basta recordar, por ejemplo, lo que dice el cura sobre él durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: “Pues ese —replicó el cura—, con la segunda, tercera y cuarta parte, tienen necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiada cólera suya” (89). Si bien se refiere aparentemente al libro, el comentario del cura también se hace extensivo al personaje (como sucede con muchos de los libros escudriñados; como sucede con el mismo *Quijote* en el Prólogo).

En el capítulo I, se cuenta cómo el hidalgo manchego, quien “por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana»”, reflexionaba continuamente sobre lo dicho en sus libros de caballerías. Entre sus reflexiones, se nos dice que

[n]o estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran [39].

Belianís es el primero de los “poetas” que “escribieron” los versos preliminares en ser mencionado dentro de la historia, y es la anterior su primera aparición, la cual es particularmente interesante por varias cosas: ante todo, en ella se ve reflejado el carácter violento del personaje; en segundo lugar, vemos un juicio literario, que, curiosamente, se aplicará también al propio *Quijote*, pues su autor dejará inconclusa la historia, al final de esta Primera Parte, anunciando ya la siguiente; por último, resulta particularmente llamativa la manifiesta intención del personaje de tomar la pluma para continuar la historia de Belianís y “dalle fin al pie de la letra”. La primera vocación del hidalgo manchego es, por lo tanto, literaria; si bien no cumplirá con ese propósito como escritor, su propia locura es también una forma de darle continuidad, no ya únicamente a la historia de Belianís, sino a la de la caballería andante. Su vocación sigue siendo literaria: busca llevar a la vida una historia como la de sus libros de caballerías. Por eso, Riley lo describe como un artista.⁶⁰

Hay también implícito, en la decisión del hidalgo, un juicio común de la época: se nos dice que don Quijote no escribió la continuación de la historia de Belianís, pues “otros mayores y continuos pensamientos” se lo estorbaron. Debemos pensar que tales pensamientos son los que lo llevaron a “dar con el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo” (43): el de hacerse caballero andante él mismo. ¿Por qué, además de la locura, preferiría el ejercicio de caballero al de escritor? En la época de Cervantes, se discutía continuamente cuál ejercicio era más “noble”, si el de las armas o el de las letras. Don Quijote mismo manifiesta sus opiniones sobre el tema, y siempre se inclina hacia el primero: el de las letras es un oficio maravilloso, pero el de las armas es de más provecho y enaltece más a quienes lo profesan. Por eso, también, el hidalgo prefiere ser un caballero andante, y

⁶⁰ Hay dos menciones más de Belianís en el *Quijote* de 1605: en I, 13 (cuando don Quijote, en su discusión con el socarrón de Vivaldo, explica qué es ser caballero andante, y cita, por lo tanto, a los más ilustres de sus “clásicos”) y en I, 25 (al describir a Amadís como “el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo”, don Quijote dice: “Mal año y mal mes para don Belianís y para todos aquellos que dijeren que se le igualó en algo, porque se engañan, juro cierto”).

pensar que un sabio encantador contará sus aventuras, que ser él quien relate las de otros. Ser el motivo de la historia es más importante que escribirla; escribirla con los actos es mejor que narrar los de otros hombres, más nobles.

Volvamos al poema. A diferencia del de Amadís, este no traza un vínculo directo con ninguna de las aventuras de don Quijote: el nombre de Belianís, en comparación con el del héroe de Gaula, aparece poco en la obra —aunque una de sus apariciones, como ya se vio, es especialmente sugerente—, y nunca para referir que el hidalgo emula una de sus aventuras, relatada concretamente en el poema.

En cuanto al estilo del soneto, podemos ver que también es muy pobre en muchos sentidos. Se ve ya desde el primer verso, tan atropellado, debido, quizá, al carácter bélico del personaje (“the fast choppy rhythm, produced by the surfeit of active verbs set off by commas, reflects his ‘excess bile’” [Martín: 1991, 137]),⁶¹ así como en la rima tan burda de los versos uno, cuatro y ocho, formada por la conjugación en pretérito del verbo hacer y de dos de sus derivados. Pero el estilo, como se ha visto, es deliberado, y está finamente justificado, dada la rudeza de su “autor”. Con todo, tal vez por su aparente pobreza en cuanto construcciones poéticas, estos textos han sido muy poco valorados por la crítica. Su riqueza está en su enorme, aunque a menudo incomprensible, carga humorística —lo cual también justifica muchas veces su “torpeza” estilística—, así como en la manera en que se engarzan

⁶¹ También Wiese se refiere a la peculiar violencia del primer verso de Belianís, y del poema en general: “Belianís se muestra ejecutivo y soberbio, y el asíndeton final y el polisíndeton inicial del primer verso, con su acumulación enumerativa así lo muestran. El verso inicial podría presentar una sinalefa en décima sílaba, en posición «axial»: «dije y hice». En estos casos, lo común es un hiato [...], [y aunque] no es imposible que ocurra un fenómeno de este tipo, [...] es un fenómeno rechazado por la preceptiva y que, efectivamente, hace fuerza a la pronunciación y a su recepción por el oyente. El fenómeno debe inscribirse dentro de la lógica paródica de esta parte del *Quijote* e interpretarse no solo como ejemplo de falta de pericia técnica en don Belianís, que podrá «romper, cortar y abollar» todo lo que quiera, pero que no es buen poeta, sino también (lo sospechamos por lo pomposo de su hablar) como discurso de soldado fanfarrón, como habla de *miles gloriosus*, que trata de impresionar con la sarta de vocablos que enlaza polisindéticamente y que lo hace de tal modo que parecería querer forzar los moldes de la corrección y de los límites fijos del endecasílabo hasta producir una especie de «mueca fónica» (2013, 330-331).

con el resto de la obra, maquinada muy precisamente y con mucha delicadeza por Cervantes, dentro del juego de ambigüedades y contradicciones que hace tan fascinante al *Quijote*.

Por otro lado, he dicho ya que el carácter del sujeto lírico transmitido en el poema no es solo el de alguien belicoso, sino también el de un engreído. Lo que se logra gracias a lo anterior es llamativo: el hecho de que el “autor” hable tan pródigamente de sí mismo, de sus propias hazañas, le otorga una fuerza superior al último verso, pues, si un caballero así, después de todo lo que ha hecho, *envidia* a don Quijote, quiere decir, en teoría, que este ha hecho esas y más hazañas, o hazañas de más alto calibre.

Asimismo, debemos recordar que la envidia es uno de los pecados capitales y, por lo tanto, una cualidad moralmente inaceptable. En ese orden de ideas, la palabra, con toda su carga de significado negativo, agudiza en realidad la crudeza del sarcasmo con el que Cervantes trata continuamente a sus personajes. La falsa alabanza, de nueva cuenta, solo puede entenderse a plenitud a la luz de la historia que aún no se nos presenta. Más adelante, cuando el narrador nos deja ver de qué calibre son las “proezas” de don Quijote, entenderemos toda la carga burlona que tiene aquí —y en otros de los poemas preliminares— la “envidia”.

Hay, de cualquier modo, un par de elementos que ya ponen en duda la veracidad de la alabanza del caballero griego: el primero es el hecho de que, en el último verso, al dirigirse a don Quijote, le quita el don (cfr. Anaya: 2008, 41). El segundo radica en la elección de la rima, jocosa a todas luces, entre el nombre de nuestro héroe y la palabra “estricote”: mediante ella, se vincula íntimamente el nombre de nuestro héroe con una palabra un tanto despectiva (“*estricote*: Term. familiar, usado con el artículo al, como especie de modo adverbial, y unido y junto con los verbos andar, echar, traer, corresponde a sin hacer caudal y aprecio, rodando como cosa de poca o ninguna estimación, y revuelta una cosa con otra, sin orden ni

concierto” [*Aut.*]), con base en lo cual podría entenderse que Belianís ve a don Quijote como un caballero de poca monta.⁶²

Pero existe otra manera de entender las cosas: Ullman considera que

Belianís is taken with his own glory and his perspective limited by his own world. He cannot perceive that the adventures of the Knight of the Sad Countenance are not true feats of glory but caricatures. What Belianís fails to comprehend about Don Quixote’s deeds lies in the same dimension as what Amadís cannot descry in the Sierra Morena. Knighthood was in their time the basis of society, and a parody of it is beyond their understanding [1963, 218].

Asimismo, Adrienne L. Martín menciona que

al ensalzar las disparatadas proezas de don Quijote como superiores a las suyas propias, estos míticos paladines-poetas participan sin saberlo en un escarnio manifiesto. Se trata de una burla literaria que satiriza genialmente el libro de caballerías. Porque a fin de cuentas, elogiar a un loco significa ser un loco. [...] De esta manera, la locura de don Quijote abarca a los protagonistas de lo que se demuestra ser entonces un género literario patentemente desquiciado [1990, 350].

Lo anterior provoca una interrogante básica: en el plano de la ficción, ¿las alabanzas de estos “poetas” a don Quijote y compañía son sinceras? Resulta claro que la intención de los poemas es burlesca, ¿pero esa intención es de los personajes que en ellos hablan o de quien esconde la mano detrás de ellos? Repasemos los tres casos vistos hasta ahora: en primer lugar tenemos a Urganda. De sus décimas, solo en una habla de don Quijote, y no muy halagüeñamente —hace hincapié en su locura, sobre todo—, aunque, con todo, da pie a que un lector no familiarizado con la historia piense en un caballero atípico, pero sí heroico, dado que se parece a Orlando. Amadís parece sincero, pero también podría entenderse, como ya se

⁶² Paradójicamente, el propio don Quijote echará mano, junto con otras también un tanto extravagantes, de la misma rima en uno de sus poemas escritos en Sierra Morena. Tal vez lo anterior se deba a que no abundan muchas palabras que rimen con su nombre —sin echar mano de los aumentativos, por supuesto.

ha señalado, que solo considera a don Quijote digno de alabanza porque decidió seguir su ejemplo, y no, tal vez, por sus resultados. Belianís se ocupa más de sí mismo que de don Quijote, y, cuando por fin lo menciona, le quita el don y coloca su nombre en una rima burlesca.

Tanto Martín como Ullman parecen considerar que la alabanza de Belianís y los demás poetas es sincera. Valdría la pena analizar cada caso, pero, con base en lo revisado hasta aquí, yo más bien me inclino a pensar que estas falsas alabanzas son tales por la intención cervantina de su composición, pero que, para sembrar la duda desde un primer momento y hacerlas más evidentemente burlescas de entrada, Cervantes hace hablar a los autores de los poemas preliminares en un doble discurso; es decir, hace insinceros sus halagos; irónicas, sus palabras. Y deja algunas pistas de ello, con la intención de seguir confundiendo al lector.

Algunas de las conclusiones de Martín me parecen muy sugerentes, pero si aceptamos lo anterior como cierto, alguien que alaba a un loco solo de dientes para afuera no puede ser considerado un loco, y no sería por ello que el género caballeresco queda como “patentemente desquiciado”, sino por otros motivos, desarrollados a lo largo del libro.

No obstante, hay una tercera forma de considerar toda esta situación: una falsa alabanza, al tener un significado literal y otro oculto, puede tener dos momentos de lectura. En el caso de los preliminares del *Quijote*, el primero corresponde a la visión de un lector ajeno a la historia del hidalgo manchego, quien puede fácilmente pensar que las alabanzas aquí plasmadas, o ciertas expresiones del Prólogo, son sinceras. El segundo momento se da en una relectura, donde las pistas y las ambigüedades salen a relucir, y el poema se reviste de nuevos matices y texturas.

Asimismo, no hay que olvidar que cada “autor” de estos poemas tiene una voz y un estilo propios. Cabe, por consiguiente, la posibilidad de que haya poemas más burlescos que

otros, más sarcásticos, y que otros contengan elogios más sinceros. Con ello en mente, podríamos pensar que Urganda y Amadís se esmeran un poco más en rescatar las virtudes de don Quijote, mientras que Belianís parece escribir su elogio a regañadientes. Dirigidos a don Quijote hay tres sonetos más, hacia el final del grupo de poemas. Los siguientes, como se recordará, están dirigidos a Dulcinea, Sancho y Rocinante.

Los poemas dirigidos a otros personajes del libro

La señora Oriana a Dulcinea del Toboso

¡Oh, quién tuviera, hermosa Dulcinea,
por más comodidad y más reposo,
a Miraflores puesto en el Toboso,
y trocara sus Londres con tu aldea!

¡Oh, quién de tus deseos y librea
alma y cuerpo adornara, y del famoso
caballero que hiciste venturoso
mirara alguna desigual pelea!

¡Oh, quién tan castamente se escapara
del señor Amadís como tú hiciste
del comedido hidalgo don Quijote!

Que así envidiada fuera y no envidiara,
y fuera alegre el tiempo que fue triste,
y gozara los gustos sin escote. [28]⁶³

Martín, para abordar su análisis del poema, se centra en el motivo carnavalesco del mundo al revés:

Oriana's sonnet to Duilcenea is a tremendously ironic presentation of the "world upside-down" theme. This concept is intimately linked to Carnival and other festive times of misrule in which established order is reversed. In such ritual spectacles [...], hierarchical levels are inverted and the world is stood on its head [...].

[T]he idea of the world up-side-down necessarily implies a world right-side-up —a harmonious one created by God according to a divine and rational order. Therefore, in the world upside-down divine order has been upset [1991, 138].

⁶³ Al igual que en el soneto anterior, vemos cómo se construye una rima jocosa entre el nombre del caballero manchego y una palabra no muy refinada que digamos.

En este caso el mundo “normal” desde el que se habla es el mundo caballeresco de la señora Oriana y su amado Amadís. Por ello, Martín concluye que “[Cervantes] is burlesquing both Don Quixote’s inverted world and the right-way-up literary world of the romances of chivalry” (1991,139).

Todo lo anterior es sin duda cierto, y no solo es aplicable al análisis del soneto de Oriana, sino también al de los otros ya vistos hasta ahora. El caballero “real” que alaba a un hidalgo loco, quien alucina ser caballero, es también una absurda inversión jerárquica: el “mundo al revés” es una de las constantes más evidentes de los poemas preliminares. En el caso de los catorce versos de la señora de Amadís, la alteración de los órdenes establecidos se ve en el hecho de que manifieste su deseo de trocar Londres con el Toboso y, más adelante, de dejar sus vestidos de noble por la librea de una criada.

El poema, por lo anterior, posee una intención burlesca acaso más evidente y más fácilmente perceptible en una primera lectura: ¿cómo creer que una mujer noble desee cambiar su lugar de residencia en Londres, por una aldea rústica, y sus vestidos elegantes, por ropas de pobre? No obstante, la habilidad demostrada por Cervantes para ponerse en los zapatos de los “autores” de estos poemas preliminares aporta otros ingredientes al texto, que lo hacen más complejo: en este caso, una mujer le habla a otra y, al hacerlo, sus alabanzas acaban por revelar, de manera casi confesional, ciertos aspectos no muy gratos de su propia vida. Hay que fijarse, sobre todo, en el último terceto: la nueva invocación de la envidia le otorga cierto tono de rencor al poema: rencor de la noble que sufre presionada socialmente (“el tiempo que fue triste” se refiere al embarazo de Oriana, cuando tuvo que estar encerrada para ocultar su condición), hacia la plebeya, quien puede gozar de todo sin escote (“sin pagar la parte proporcional o sin sufrir las consecuencias” [Rico, 28, 5]). Por eso, envidia también, junto con su librea, “sus deseos”; por eso alaba la “castidad” con la que Dulcinea “huye” de

don Quijote. En realidad, no envidia su vida rústica, sino que añora una realidad alterna donde pudiera gozar de la anonimidad que conlleva. En ese sentido, Oriana se parece un poco a algunos personajes femeninos del *Quijote* —la pastora Marcela, por ejemplo—, quienes, en su desesperación por ciertas presiones sociales, huyen al campo. Pero hay una diferencia fundamental: Oriana no desea renunciar del todo a sus comodidades; es decir, no quiere abandonar Miraflores, su castillo, sino cambiar su ubicación a un lugar donde nadie la conozca, y donde pueda fingir, a su antojo, ser una plebeya más.

El caso es que Oriana añora haber podido evadir a Amadís, tal como Dulcinea lo hizo con el hidalgo manchego. Es de notarse cómo Cervantes, al hablar desde la perspectiva de una mujer, cambia incluso los referentes de las historias caballerescas, imaginando el sufrimiento, y no el gozo, que Oriana debió de padecer por su amor hacia el caballero de Gaula. Es este otro elemento del “mundo al revés” que sustenta el poema. Pero no es un elemento propiamente burlesco, sino el reflejo de una búsqueda en los posibles sentimientos del personaje.

Todo lo anterior le da al soneto un tono de ambivalencia: por un lado, la burla, sin duda presente, a Dulcinea y don Quijote —cuyas “desiguales” peleas desea poder presenciar, (y aquí la ironía dicta que esa desigualdad no es halagüeña para el hidalgo)—; por el otro, la envidia, al parecer honesta, de la noble inglesa por la plebeya manchega. Vemos, entonces, que la intención cervantina de darles, verdaderamente, una voz personal a cada autor de los preliminares hace, del de Oriana, uno de los estilos más ricos en matices en la serie poética.

Ahora bien, esta es la segunda mención de Dulcinea en el libro, y vemos cómo, en ella, se contradice la anterior, contenida en el poema de Urganda. De nuevo, Cervantes da información encontrada y le recuerda al lector que no se puede confiar mucho en él. Y el lector debe de preguntarse: ¿don Quijote “alcanza a fuerza de brazos a Dulcinea”, o Dulcinea

escapa de él? ¿O ambas situaciones se dan en momentos distintos? ¿La tuvo que “alcanzar a fuerza de brazos”, pues había ella huido? Si su dama escapa de él, ¿será por eso que el caballero don Quijote de la Mancha decidió, a imitación de Amadís en Peña Pobre, hacer penitencia?

De cualquier modo, el soneto de Oriana, al igual que las décimas de Urganda, sirve para desorientar al lector en cuanto al personaje de Dulcinea. Lo natural, después de leer ambos poemas, sería esperar que, en la historia, don Quijote y su amada tengan una relación real; pero la realidad, ya se sabe, es que Dulcinea es una entelequia y que Aldonza Lorenzo, la mujer con base en la cual don Quijote construye la fantasía de su amada, no convive nunca con el hidalgo en toda la historia. Esto no le resta importancia a la figura de Dulcinea, por supuesto, fundamental en la fantasía quijotesca y determinante para el desarrollo de varias partes del libro. No obstante, cuando el lector descubra la verdadera incidencia de ese personaje, se reirá tal vez con más fuerza ante el primer terceto de este poema (“¡Oh, quién tan castamente se escapara / del señor Amadís como tú hiciste / del comedido hidalgo don Quijote!”), sobre todo por la mordacidad del adverbio “castamente” y del verbo “escapar”.

Por otro lado, ya desde el poema de Urganda, como dije en su momento, el lector puede llegar a pensar que, debido a que el héroe del *Quijote* no es un héroe típico, es probable que su dama tampoco lo sea, pero en ese momento no tiene suficiente información para saber de qué manera Dulcinea se aleja del estereotipo de la dama. En este poema, la aparición de los elementos que dejan en claro su linaje y el estamento social al que pertenece comienza a definir en qué sentidos el personaje no se apega a los modelos tradicionales de la caballería. Más elementos se nos darán al final del primer capítulo: en él, sabremos que Dulcinea es, en realidad, “una moza labradora de muy buen parecer, de quien él [don Quijote] un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata de ello” (47),

a quien, como lo hizo con su rocín y con él mismo, el hidalgo le cambia el nombre, de Aldonza a Dulcinea, “nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto”. Y después, no será hasta el capítulo XXV en que sabremos más de ella. En él, Sancho se entera de quién es, en realidad, su señora Dulcinea:

—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

—Esa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.

—Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire.⁶⁴

Vemos, pues, de qué manera algunas de las línea de tensión comenzadas por el poema de Oriana encuentran solución en la obra, a la vez que se reafirma el grado de ironía y mordacidad —no discernible en una primera lectura— contenido en estas falsas alabanzas.

Dos veces ha aparecido ya la señora Dulcinea en los poemas preliminares (aunque en ellos no le ha sido asignado ese apelativo, por lo cual contrasta su nombre con el de Oriana en el título de este soneto); pero el lector debe de estar esperando la aparición de ese otro personaje mencionado por Cervantes al finalizar el Prólogo: me refiero, por supuesto, a Sancho Panza. Sin duda, el que Dulcinea ocupe un lugar tan prominente hasta ahora y el escudero uno secundario es otro elemento de la estrategia de despiste cervantina. El escudero, eso sí, no tarda mucho más en aparecer: el siguiente soneto está dirigido a él.

⁶⁴ Sancho mismo, en la Segunda Parte, cuando va con don Quijote al Toboso, se contradice, al decir que nunca ha visto a la moza Aldonza.

Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza escudero de don Quijote

Salve, varón famoso, a quien Fortuna,
cuando en el trato escuderil te puso,
tan blanda y cuerdamente lo dispuso,
que lo pasaste sin desgracia alguna.

Ya la azada o la hoz poco repugna⁶⁵
al andante ejercicio; ya está en uso
la llaneza escudera, con que acuso
al soberbio que intenta hollar la luna.

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

Salve otra vez, ¡oh Sancho!, tan buen hombre,
que a solo tú nuestro español Ovidio
con buzcrona te hace reverencia.⁶⁶ [29]

Este soneto, para un lector ajeno a la obra, podía resultar un tanto desconcertante: por un lado, el personaje alabado en él es tratado de “varón” (nombre destinado al hombre de “respeto, autoridad, esfuerzo u otras prendas”; *Aut.*, 1739); por otro, más adelante, se nos revela que es un labrador. Ese posible desconcierto se debería a que, de nueva cuenta, la ironía encontrada en los versos solo puede ser comprendida cabalmente a la luz del resto de la obra: solo si hemos leído el *Quijote*, sabemos, por ejemplo, que Sancho no pasó su vida escuderil (es pertinente resaltar el valor humorístico asignado al morfema “-il”, aquí y en

⁶⁵ Debe leerse “repuna”, para conservar la rima.

⁶⁶ Al igual que el poema de Belianís, este soneto tiene una estructura particular: el último verso altera el significado de todo lo anterior, provocando una especie de acantilado conceptual. Esta misma estructura se verá repetida en varios momentos del libro.

otros pasajes del libro [cfr. Anaya: 2008, 41]) “sin desgracia alguna”, sino todo lo contrario, y, por lo tanto, descubrimos el sentido verdadero de los últimos versos del primer cuarteto.

No obstante, hay aquí, en el último verso del poema, una importante clave de lectura, útil para cualquier receptor, aun en un primer acercamiento al libro. Se nos dice que el autor —a quien se denomina “nuestro español Ovidio”—⁶⁷ le hace reverencia a su personaje, pero con buzcrona (“burla que se hacía dando a besar la mano, y descargando un golpe sobre la cabeza y carrillo inflado del que la besaba” [*Aut.*, 1817]); es decir que el autor, en su alabanza, encierra un golpe, el cual descubre su falsedad. El soneto de Gandalín no es muy distinto de aquellos hasta aquí revisados, ¿no es posible, por lo tanto, que, si lo anterior se nos dice ahora, eso mismo puede aplicarse a los otros poemas y a los otros personajes alabados en ellos? Cervantes nos dice, por si no nos habíamos dado cuenta, que estemos más alertas, pues sus continuas alabanzas, por medio de los sonetos adjudicados a autores ficticios, tienen una doble intención.

En consecuencia, estos poemas, bien interpretados, funcionan de manera análoga a los epígrafes de ciertos capítulos, o a muchos comentarios del narrador, en los cuales la ironía se deja sentir con todo su peso; son, por lo tanto, la anticipación de algunas actitudes que, a lo largo de la historia, se tomarán frente a los personajes.⁶⁸

⁶⁷ Dentro de las interpretaciones posibles de por qué Cervantes eligió autodenominarse de esa manera, me gusta la que propone Pellicer: “Calificase a sí mismo Cervantes de Ovidio Español, aludiendo a las metamorfosis o transformaciones que hace en su obra, convirtiendo en caballero a un hidalgo, en princesa a una labradora, en gobernador [y escudero] a un rústico, en gigantes a molinos de viento, en ejércitos a unos rebaños de carneros [...]” (citado por Montero Reguera: 1994, 781-782), la cual, como nos explica el propio Montero Reguera, ha sido retomada, de una u otra forma, por varios críticos posteriores (el propio Rico anota: “No está claro por qué Gandalín trata al autor de la obra de nuestro español Ovidio: quizá por narrar la metamorfosis de Sancho, de labrador en escudero” [29, 6]). En cualquier caso, habría que preguntarnos, como lo hace Montero Reguera, si esta autodescripción cervantina puede ser tomada en serio. En mi opinión, Cervantes lo dice —al igual que con el verso “tu sabio autor al mundo único y solo”, del soneto de Amadís— mitad de burlas, mitad de veras (véase *supra*, p.57). Es esa, también, la conclusión de Montero Reguera.

⁶⁸ Un claro ejemplo de estos epígrafes irónicos (y uno de los primeros en el libro) es el del capítulo VIII: “Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación.” Sin embargo, ejemplos como este hay otros, tanto en la Primera como en la Segunda Parte.

Por todo lo anterior, el último verso del soneto de Gandalín es ya, de alguna forma, una invitación a releer los poemas precedentes, y, aunque aún no se cuente con todos los elementos necesarios para su total comprensión, en la relectura, con la aclaración aquí dada, podrían disiparse algunas de las dudas surgidas en una primera instancia.

De igual manera, con el último verso se invita a releer el propio soneto al que le da punto final. Al hacerlo, el lector verá cómo el cierre del poema irradia, como un centro de energía burlona, cierta malicia a los trece versos anteriores, de tal suerte que, por ejemplo, el inicio del segundo cuarteto: “Ya la azada o la hoz poco repugna / al andante ejercicio...” se tiñe más claramente de sarcasmo y de cierto clasismo: ahora nos damos cuenta de que Gandalín, de origen noble, no ve con buenos ojos que, dentro del andante ejercicio, se acepten labradores.⁶⁹ Si en una primera lectura podríamos ver en los versos siguientes (“ya está en uso / la llaneza escudera, con que acuso / al soberbio que intenta hollar la luna”) una alabanza a la sencillez de Sancho, ahora pareciera que todo está dicho más mordaz que sinceramente. Lo interesante es que ambas interpretaciones aparentan ser válidas en momentos distintos, algo que se repite en situaciones análogas a lo largo del libro.

Cada nuevo “autor” de estos sonetos sigue teniendo una personalidad propia, así como un discurso único y distinto. En el de Gandalín, esa particularidad se ve reforzada por la introducción de una construcción sintáctica anómala: me refiero al “que a solo tú” del penúltimo verso, el cual no tiene ninguna motivación de ajuste métrico, pues la construcción normal del español, “que solo a ti”, no alteraría la medida del verso ni su patrón acentual. Pienso que, tal vez, como dicho personaje no era español, Cervantes introdujo una construcción ajena al idioma, como un error de alguien no hispanohablante. Otra

⁶⁹ Es pertinente el siguiente comentario de Martín: “Once again, it is the world upside-down theme: these elements [la azada y la hoz] are a burlesque inversion of the knightly appurtenances of sword [and] shield [...]. The words themselves represent the intromission of a comic and grotesque lexicon into the sublimity of poetry and chivalry”. Aunando a lo anterior, es importante señalar que el soneto es el primer lugar textual en el que se hace referencia a la condición social de Sancho, una de sus principales características como personaje.

interpretación es que el sujeto lírico ficticio cometiera el error a propósito, como otra burla más a Sancho, haciendo ahora mofa de lo que él juzga pobreza en su manejo del idioma.

Pero esta imprecisión gramatical no es el único elemento que caracteriza a Gandalín: de los “autores” hasta aquí revisados, es, sin duda, el más directo en sus burlas, como ya se ha visto, y pareciera notarse cierto resentimiento en su discurso. Según Ullman, ello se debe a que “these verses have been put into the mouth of a man whose social position is the lowest rung the nobility. We can expect from him some misgivings about any plebeian. His insecurity can be sensed from the title of the sonnet [...]. Not having a title, he adds his occupation. Yet what bothers him [...] is the background of the man chosen for a squire” (1963, 219).

Los escuderos —recuerda Anaya, en 2008, 27— eran hidalgos y jóvenes, mientras que Sancho es un campesino ya mayor, casado y con hijos. De ahí puede provenir el sensible enojo de Gandalín y su clasismo. Y como, además, no era un noble de alta alcurnia, ello puede explicar su falta de tacto, que tanto contrasta con la cortesía de su señor Amadís.

Con lo anterior en mente, es importante destacar la nueva aparición que la envidia hace en el primer terceto del poema. A diferencia del soneto anterior, el de Oriana, en el que la envidia se percibe como algo más auténtico, en este caso tal sentimiento está completamente marcado por la burla. Lo que Gandalín “envidia” son el jumento, el nombre y las alforjas de Sancho, teniendo él caballo, siendo él miembro de una familia noble, y genuinamente frugal en sus alimentos, como los buenos pertenecientes al oficio de la caballería andante (caballeros o escuderos).

Ahora bien, los tres elementos “envidiados” por Gandalín son particularmente importantes en la composición del personaje de Sancho. Para empezar, su *rucio* y sus alforjas son dos de los *leitmotifs* más importantes del escudero en esta Primera Parte.

En cuanto al primero, recordemos cómo alaba y cómo quiere a su cabalgadura y cómo sufre ante su pérdida. Asimismo, y más allá de los sentimientos del escudero, hay que considerar la carga burlesca que simbólicamente tienen los asnos en la tradición (elemento que saltaría a la vista de cualquier lector contemporáneo a Cervantes como evidentemente humorístico): por un lado, eran usados en sátiras en las que “men were unfavorably compared with the humble, patient and virtuous donkey”; por otro, eran también prominentes “in the fable tradition, symbolizing stupidity and obstinacy” (Martín: 1991, 141). Pero la estudiosa, además de rastrear tal carga simbólica en la literatura burlesca, rescata el uso ritual del asno en los carnavales y otro tipo de festividades similares: “As does Sancho, the king in various carnivalesque rituals rode a donkey” (Martín: 1991, 141).

Lo anterior está relacionado, según ella, con el inicio mismo del poema (“By addressing him with the ludicrously pompous ‘salve’ (a term of address applicable to gods, kings, or generally superior beings, Gandalín symbolically crowns Sancho carnivalesque king of fools” [Martín: 1991, 139-140]) y con la burla de los duques, en la Segunda Parte, al hacer al escudero gobernador de la Ínsula de Barataria: “This moment will be paralleled [...] when Sancho is finally taken to his chimerical realm [...]. In fact, the sonnet follows the same carnivalesque structure that we’ll find in Sancho’s mock reign. First he is ‘exaltado burlescamente’ [...]. At the end of his Baratarian reign Sancho is immobilized and beaten; at the end of the sonnet he is also offended and struck.” (Martín: 1991, 140) (Y con esto último no se refiere únicamente a la “buzcorona” ya mencionada, sino también al uso del apelativo “buen hombre” del verso doceavo, término ofensivo, según podemos ver en la reacción del propio don Quijote en I, 17, cuando un cuadrillero se dirige a él de esa manera.) Además, “Through his irony and malicious allusions Gandalín effectively lampoons Sancho’s doubtful squirehood and reveals his true nature. In fact, he operates in much the same way as the

heartless duke and duchess who fabricate Sancho's government in order to make fun of his rustic characteristics" (Martín: 1991, 142-143).

En cuanto a las alforjas, vale la pena recordar el momento en el que don Quijote es armado caballero en el capítulo III: cuando el ventero le pregunta a don Quijote si tiene dinero, el caballero le responde que no, pues nunca leyó en los libros de caballerías que los héroes lo tuvieran. El ventero le responde que eso es porque a los autores les ha parecido innecesario poner un detalle tan evidente, y que los pasados caballeros tuvieron

por cosa acertada que sus escuderos fuesen proveídos de dineros y de otras cosas necesarias, como eran hilas y ungüentos para curarse; y cuando sucedía que los tales caballeros no tenían escuderos —que eran pocas y raras veces—, ellos mismos lo llevaban todo en unas alforjas muy sutiles, que casi no se parecían, a las ancas del caballo, como que era otra cosa de más importancia, porque, no siendo por ocasión semejante, esto de llevar alforjas no fue muy admitido entre los caballeros andantes [61].

Cuando concluyen los consejos del ventero, don Quijote le promete “hacer lo que se le aconsejaba, con toda puntualidad”. Y, en efecto, así lo hace, una vez que este lo arma caballero. Así da inicio el capítulo siguiente, el IV, en el que don Quijote sale de la venta, ya armado caballero:

La [hora] del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo. Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería. [67]⁷⁰

⁷⁰ Poco antes de este pasaje, una de las “damas” que auxilia al ventero en el ritual del nombramiento caballeresco, le dice a don Quijote, ante la insistencia de este en conocer su nombre, “que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón natural de Toledo, que vivía a las tendillas de Sancho Bienaya” (65). Si bien el nombre de “Sancho” era uno de los más comunes en la España del siglo XVII, pienso que, en el contexto de la obra, la mención de este homónimo del futuro escudero de nuestro hidalgo pudiera tener la intención de fungir, en el lector primerizo, como un recordatorio del personaje cuya existencia ya le fue prometida desde el Prólogo, y que aún no ha aparecido. De hecho, siguiendo esa lógica, una vez que el ventero le advierte a don Quijote lo

Por lo tanto las alforjas son, en cierta medida, el motivo por el que don Quijote busca, en primera instancia, la compañía de Sancho,⁷¹ quien las llenará, sobre todo, de comida — razón por la cual estarán siempre vinculadas con la glotonería del escudero. Es importante notar que las alforjas se pierden a lo largo de la historia —el rucio, una vez; las alforjas, varias—, con lo que su importancia quedará aún más patente, por la actitud de su dueño ante la pérdida.

El nombre, el último elemento envidiado por Gandalín, resalta por lo siguiente: en primer lugar, es curioso que, si bien don Quijote se esmera en encontrar el nombre perfecto para su rocín, para sí mismo y para su dama, después le importe tan poco hacer lo mismo con su escudero.⁷² Por ello, por más que se trate de un personaje hartamente complejo y polifacético, Sancho, a diferencia de su amo, siempre será él mismo —algo sin duda fundamental para su conformación. Además, el nombre “es antiguo español” y “aparece en algunos proverbios” (Anaya: 2008, 42), dos particularmente relevantes. El primero es “Al buen callar llaman Sancho”, y es interesante, pues podría pensarse que, acaso por contraposición irónica con este refrán, Cervantes hace del escudero un personaje particularmente hablantín. O al revés: quizá por haberlo hecho hablador, le asignó ese nombre, de manera humorística. Así, cuando

poco común que era que los caballeros no contaran con un escudero, la presencia aún ausente de Sancho comenzaría a transitar en la memoria del lector, ansioso ya por conocerlo. En la mente de don Quijote debió de pasar algo parecido: primero, el ventero le hace ver que las alforjas, con dineros y otros menesteres, eran algo más que necesario, y que los caballeros andantes, por lo general, le daban a sus escuderos la responsabilidad de cargar con ellas. En ese momento, la idea de que necesita un escudero debió quedar sembrada en su cabeza. Después, Tolosa menciona el nombre de Sancho Bienaya, y, tal vez por eso, muy poco después, nuestro hidalgo recuerda a su homónimo, el labrador Sancho Panza. No es raro, en la historia, que algún suceso o algo que un personaje dice desate en don Quijote cierta línea de acción. Un ejemplo ya mencionado: el primer encuentro con Cardenio es fundamental para entender por qué don Quijote decide hacer penitencia en Sierra Morena.

⁷¹ Lo anterior se reafirma en el capítulo VII: poco antes de la segunda salida, cuando Sancho ya ha aceptado ser el escudero de don Quijote, el narrador nos dice que este “le avisó a su escudero Sancho del día y la hora en que pensaba ponerse en camino, para que él se acomodase de lo que viese que más le era menester. Sobre todo, le encargó que llevase alforjas.” Asimismo, inmediatamente después, hace su primera aparición el rucio: “Él dijo que sí llevaría [alforjas] y que asimismo pensaba llevar un asno que tenía muy bueno, porque él no estaba duecho a andar mucho a pie”. (100)

⁷² Con todo, sí existe un momento en el que don Quijote decide rebautizar a Sancho: se recordará que, hacia el final de la Segunda Parte, el hidalgo manchego le propone a su escudero vivir bajo los parámetros de otro modelo literario: el de la novela pastoril. Para ello, sugiere adoptar nombres de pastores arquetípicamente literarios, aunque basados en los suyos: Quijótiz y Pancino.

el propio Sancho cita la frase en la Segunda Parte, don Quijote —harto justamente de que su escudero no se calle e hile refranes sin ton ni son— le responde “Ese Sancho no eres tú [...], porque no solo no eres buen callar, sino mal hablar y mal porfiar” (1067).

El segundo refrán es “ ‘Allá va Sancho con su rocino’, que explica Covarrubias (p.881) con estas palabras: ‘dicen que este era un hombre que tenía una haca, y dondequiera que entraba la metía consigo; usamos de este proverbio cuando dos amigos andan siempre juntos’ (Anaya: 2008, 42) —como Sancho y su *rucio*.

Para terminar con este análisis, me gustaría retomar el hecho de que el soneto de Gandalín es la segunda ocasión en la cual se menciona al personaje de Sancho Panza en el libro. La primera, como ya lo he dicho, se encuentra en el último párrafo del Prólogo:

Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas [20].

A primera vista, nos damos cuenta de que ambas apariciones están, de cierta forma, en contradicción. El soneto es muy claro en cuanto a una cosa: Sancho no es un escudero como los que aparecen en “la caterva de los libros vanos de caballerías”, sino otro muy distinto. Así, este poema nos anticipa, por medio de la burla hecha por su autor ficticio, algunos de los rasgos del personaje que no se corresponden con ese modelo. Además, ahora vemos cómo el último verso del soneto, con su buzcrona explícita, provoca que nos cuestionemos también la interpretación que, como lectores, pudimos haber dado a las palabras dedicadas a Sancho en el Prólogo. Por un lado, nos queda claro que la ironía en el elogio del Prólogo está en ensalzar a Sancho como a una especie de arquetipo del escudero; sin embargo, no hay que dejar de observar la cláusula completa en la que tal afirmación se encuentra, pues, muy a pesar de la burla, Cervantes parece sincero al decirle a su lector: “debes agradecerme por

presentarte a este personaje”. ¿Y por qué? Por sus “gracias”: el ser “gracioso” es, quizá, la característica más importante de Sancho en el libro —algo en lo que nunca repara Gandalín. De todas formas, el lector no podrá entender en su totalidad todo lo anterior hasta no conocer, en efecto, al escudero. Por consiguiente, el cruce de referencias preliminares sobre el personaje le arranca al lector toda certeza y lo deja expectante. Gracias a ello, se logra un asombroso efecto narrativo: a diferencia de lo que sucedería si el *Quijote* comenzara, en efecto, con las palabras “En un lugar de la Mancha”, los lectores llegamos a la historia buscando ya una serie de cosas que el libro nos confirmará o que descartaremos en el curso de su lectura. Algunos de los regalos así otorgados tendrán un doble valor, pues ya los estábamos esperando, o ya habíamos abandonado la esperanza de recibirlos. En el caso de Sancho, el libro confirmará el regalo que es conocerlo y alterará, de nuevo, al aclararlas, las palabras del Prólogo y de los poemas preliminares. Delimitará el alcance que cada afirmación tiene, que tiene la burla y tiene la reverencia, dejando, por supuesto, lugar para la duda y para cierta variedad de interpretaciones. Es admirable cómo el propio libro va ocasionando su progresiva reinterpretación, a veces provocándonos dudas, a veces otorgándonos certezas.

Es importante aclarar una cosa: si el libro causa su propia reinterpretación, esto también quiere decir que, con cada giro, ciertos aspectos van cambiando ante nuestros ojos. Ello no significa que, en cada nuevo cambio, se anule el hecho de que, en su momento, y con el fin de provocar cierto efecto narrativo, hubiera otras interpretaciones válidas: aquello que en el espacio del libro aparezca más adelante no anula ni transforma por completo lo que se nos dijo con anterioridad. La ambigüedad del libro es uno de sus aspectos primordiales y, en este tipo de situaciones, se deja sentir con toda su fuerza.

Del Donoso, poeta entreverado,⁷³ a Sancho Panza y Rocinante

Soy Sancho Panza, escude-
del manchego don Quijo-;
puse pies en polvoro-,
por vivir a lo discre-,
que el tácito Villadie-
toda su razón de esta-
cifró en una retira-,
según siente *Celesti-*,
libro, en mi opinión, divi-,
si encubriera más lo huma-.⁷⁴ [30)]

A Rocinante

Soy Rocinante, el famo-,
bisnieto del gran Babie-:
por pecados de flaque-,
fui a poder de un don Quijo-;
parejas corrí a lo flo-,
mas por uña de caba-
no se me escapó ceba-,
que esto saqué a Lazari-,

⁷³ Donoso: “el gracioso” (*Cov.*); “agraciado, pulido, afeado, chistoso, y que atrae la vista y la voluntad, por lo gustosa que es su conversación” (*Aut.*). Se trata de un adjetivo, que, sin embargo, aquí parece ser usado como nombre propio (¿a manera de apodo?). Por otro lado, el adjetivo “entreverado” hace referencia a lo que tiene “variedad o mezcla de cosas” (*Aut.*). En cuanto al uso del adjetivo en el nombre del poeta anónimo, me gusta la interpretación que recupera Ullman: “*entreverado* because he writes about fat (Sancho) as well as lean (Rocinante)” (1963, 220). El adjetivo se repetirá en la Segunda Parte, cuando dice don Lorenzo, para describir a don Quijote: “No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (846).

⁷⁴ Las palabras finales del verso son: *escudero, Quijote, polvorosa, discreto, Villadiego, estado, retirada, Celestina, divino* (¿o divisa?) [cfr. Flores, 1998] y *humano*. En cuanto al sentido literal del poema, la siguiente nota de Rico es de mucha utilidad “tácito designa aquí, en broma, a un secuaz del tacitismo, doctrina (y práctica) política muy controvertida y de gran actualidad alrededor de 1600, que, tras las huellas de Maquiavelo y Tácito, perfiló la idea de una razón de estado que se sitúa incluso por encima de las leyes. Del tacitismo convencional formaba parte la recomendación de saber retirarse a tiempo y presentar la huida como retirada estratégica, según aconseja también un personaje de *La Celestina*, XII: «Apercíbete, a la primera voz que oyeres, tomar calzas de Villadiego», es decir, ‘escapar deprisa y corriendo, sin esperar ni a ponerse las calzas.’” (30, nota 3). La referencia a Villadiego vuelve a aparecer en el capítulo XXI del *Quijote*.

cuando, para hurtar el vi-
al ciego, le di la pa-.⁷⁵ [31]

Lo primero que sale a relucir, en contraste con los demás poemas que han sido dirigidos a personajes del libro, son tres cosas: que no es un soneto, que el “autor” no fue tomado del inventario de personajes del mundo de caballerías, y que quien habla no es el “autor”, sino los personajes a los que va dirigido el texto. El “Donoso, poeta entreverado” resulta, así, una figura extraña. Sin embargo, si lo pensamos detenidamente, nos daremos cuenta de que ya conocemos otro ejemplo similar dentro del mismo libro: en el Prólogo se nos dejó en claro que, por recomendación del amigo, Cervantes se tomaría el trabajo de escribir los poemas que hasta ahora hemos leído y que se los asignaría a autores ficticios. En ese sentido, los poemas anteriores han sido claros: son *de* Cervantes, pero en ellos hablan otros personajes, que, en el plano de la ficción, se transforman en autores de los poemas. Bien mirado, el poeta de este par de décimas procede de manera similar al propio Cervantes, al crear un texto y ponerlo en voz de alguien más.⁷⁶ Ello provoca que el juego de cajas chinas se complique: Cervantes crea aquí dos poemas, adjudicándoselos a un poeta desconocido para nosotros, que, en la ficción, hace emisores de su discurso a dos personajes del *Quijote*.

Quizá por lo anterior, el “Donoso, poeta entreverado” ha provocado muchas especulaciones. Algunos críticos han querido ver en él a un autor amigo de Cervantes, cuya ayuda fue requerida para la escritura de los poemas preliminares. Rico da noticia de la siguiente teoría: “En el poeta *entreverado* [...] se ha querido ver a menudo un disfraz de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, cuyo *Manojuelo de romances* (1601) dice «Mezclar veras y burlas / juntando gordo con magro» (como el tocino *entreverado*)” (30, 1) —aunque en nota

⁷⁵ Las palabras finales de verso son: *famoso, Babiaca, flaqueza, Quijote, flojo, caballo, cebada, Lazarillo, vino y paja*.

⁷⁶ En ese sentido, es extraño el uso de la preposición “a” en el título, ya que las décimas no son, entonces, elogios a Sancho y Rocinante.

complementaria la descarta, diciendo que si el nombre hace en efecto alusión a Lasso de la Vega, debe de ser con la intención cervantina de introducir un chiste.⁷⁷

A mi ver, lo más seguro es que el “Donoso, poeta entreverado” sea, en efecto, otra creación más de Cervantes. Sustento mi hipótesis en lo siguiente: en el Prólogo, como se recordará, se nos dice que los autores usuales de los poemas preliminares de los libros eran “duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos”. Hasta ahora, entre los autores de los poemas se encuentran tres nobles y una dama. Además del estrato religioso, aún no representado —aunque sí hay una hechicera, especie de sacerdotisa pagana—, faltaba la aparición de algún poeta celebérrimo para cumplir de lleno con la convención, y esa falta se ve anulada con la aparición de este enigmático personaje creado por Cervantes, quien no necesita ni siquiera su nombre propio para ser reconocido —quizá en ese sentido su nombre sí haga alusión humorística a algún poeta de la época.

Además, el hecho de que Cervantes haga a ese inventado poeta tomar una decisión análoga a la suya pone mayor énfasis en el conflicto autoral de estos preliminares, y prepara para lo que sucederá en el cuerpo del libro con la figura de Cide Hamete y las de los supuestos narradores o autores del texto. En consecuencia, los poemas preliminares sirven también como un puente entre el yo fácilmente identificable con Cervantes en el Prólogo —aunque por momentos se ficcionaliza— y el narrador que tomará la voz en el Capítulo I.⁷⁸

En todo caso, el par de décimas adjudicado a este “poeta” introduce cierta disonancia en la estructura del grupo de poemas preliminares, que hasta ahora había fluido muy naturalmente. La disonancia se ve reforzada por la nueva utilización de los versos de cabo roto, de por sí disonantes y desconcertantes, aunque justo ese aspecto formal permite que la

⁷⁷ En Márquez Villanueva (1987) puede ver verse un ejemplo de los razonamientos que sustentan esta teoría.

⁷⁸ Sobre el tema de la voz narrativa en el *Quijote*, véase “Juegos del narrador” y “El narrador imprevisible”, de Margit Frenk en su *Don Quijote, ¿muere cuerdo?, y otras cuestiones cervantinas*. México: FCE (en prensa).

ruptura estructural no sea tan brusca, pues hermana estos poemas con las décimas de Urganda. Cabe preguntarnos el porqué de esta ruptura, de esta alteración del orden hasta ahora manejado. Dejo por ahora abierta la cuestión.

Dicho lo anterior, me referiré a continuación a cada una de las décimas. En la primera, como se ha visto, el personaje que habla es Sancho. Ahora bien, ¿qué se nos dice de él en este texto? Sobre todo, la estrofa se centra en una cosa: en cierta *huida* que el escudero acomete, sin aclarar cómo ni cuándo. Ante eso, cualquier lector se preguntará “¿de qué huye o huyó este personaje?”, interrogante que, de nueva cuenta, no podrá ser satisfecha aún, creando suspenso.

En mi opinión, la huida puede tener dos interpretaciones: por un lado, prefigura la cobardía de Sancho, pero, por otro podría reflejar la ambición del personaje por huir de su vida labriega para alcanzar un futuro más prometedor. Creo que, en ese sentido, Sancho cifra también “toda su razón de estado” en esa retirada, la cual se encuentra por encima de las leyes: que un labrador llegue, en primer término —dentro del mundo enloquecido que inventa don Quijote—, a escudero, y, en segundo, a ennoblecer su estatuto social, como aspira Sancho al convertirse en gobernador, o en rey, o en conde, va en contra de todo lo establecido.

Esta segunda interpretación se ve reforzada por la secreta manera en la que don Quijote y Sancho Panza salen de su aldea, juntos por primera vez:

Proveyose [don Quijote] de camisas y de las demás cosas que él pudo, conforme al consejo que el ventero le había dado; todo lo cual hecho y cumplido, sin despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni don Quijote de su ama y sobrina, una noche se salieron del lugar sin que persona los viese; en la cual caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguros de que no los hallarían aunque los buscasen.

Por otro lado, estos diez versos nos ofrecen otra falsa pista, al darle a Sancho algún rastro de cultura literaria, de la cual carece. En ese sentido, es raro el juicio moral en el que el personaje basa su crítica hacia *La Celestina*, el cual, en mi opinión, no se corresponde mucho con la personalidad de Sancho. La discrepancia entre el personaje y la imagen que de él nos da el “Donoso, poeta entreverado” puede tener dos explicaciones: o se trata de una deficiencia del supuesto autor del poema, que no es tan hábil como Cervantes para ponerse, verdaderamente, en los zapatos de sus supuestos autores; o, bien, que lo buscado con la referencia libresca es despistar al lector en cuanto al personaje de Sancho.

Sea como fuere, tal vez debamos pensar que el juicio literario aquí emitido es de Cervantes. Según Lida de Malkiel (1962, 295) y Bataillon (1961, 228-229), Cervantes, un hombre en cierta medida moralmente conservador, debía de pensar que *La Celestina* merecería el calificativo de divino (“«Los griegos a todas las cosas que les parecían hermosas llamaban divinas» (Fernando de Herrera), y el adjetivo se usó frecuentemente en italiano y español para ensalzar como ‘sublime’ a una obra o a un autor” [Rico, 30, 5]), si fuera menos explícito al hablar de la sexualidad de los seres humanos. A mi ver, la anterior es la postura más convincente, aunque ha habido otras propuestas.⁷⁹

⁷⁹ Pongo dos ejemplos: la interpretación de Ullman (1963, 220-223)—surgida de la necesidad de explicar ese juicio literario un tanto fuera de contexto— parte de la acentuación, en la edición príncipe, de la palabra “libró”. Así, él concluye que los versos deberían leerse “que el tácito Villadiego / toda su razón de estado / cifró en una retirada, según siente Celestina. / Libró en mi opinión *divinamente* / si encubriera más lo humano”; es decir, que se hace referencia a Villadiego por estar mencionado en la *Celestina*, pero que la opinión del Sancho de esta décima es sobre la huida del tal Villadiego (quien, según el escudero, casi logró escapar “divinamente”, si no fuera porque, al hacerlo, dejó descubiertas ciertas partes “humanas”), y no sobre el libro de Rojas. En mi opinión, no convence Ullman en este punto, por motivos desde rítmicos hasta gramaticales. (Y menos convence aún cuando trata de indentificar al “Donoso, poeta entreverado” con Guzmán de Alfarache.) Otra interpretación es la propuesta por Flores (1998) quien se cuestiona —con base en el rastreo de su uso en el libro— si el adjetivo “divino” pudiera ser aplicado, dentro del *Quijote*, para hablar de la *Celestina*. Ello lleva a Flores a concluir que, más bien, habría que buscar otra posibilidad para completar ese vocablo trunco, y propone la lectura de “divisa”, con la cual “se eliminan la chocante contraposición que las lecturas ‘divi[no] / huma[no]’ producen en el contexto interno del poema, y la posibilidad de que el comentario de Cervantes haya sido de carácter irónico o moralizante, reteniendo así y expresando la intención crítico-literaria de Cervantes sin trabas de interpretación” (162). Aunque la lectura de Flores tiene cierto sustento textual, creo que parte de un juicio ajeno a la obra: como a él le resulta “chocante” la contraposición, a mi ver lógica e inmediata, entre

No obstante, Anaya nos recuerda que no debemos adjudicarle tan fácilmente a Cervantes las opiniones emitidas por sus personajes (“Como en otros casos, hay que tener en cuenta que el autor pone la opinión en boca de unos personajes literarios, es decir, «son opiniones de seres de ficción, que en absoluto conviene confundir con Cervantes y que, en consecuencia, si conforman una teoría de la novela en Cervantes, en absoluto resumen la teoría de la novela de Cervantes»” [2008, 45]), además de proponer una nueva hipótesis para entender esos versos, argumentando que “la alusión [a *La Celestina*] no ha de tomarse en serio” (46), pues más bien se trata de una réplica a ciertos versos de *La pícaro Justina*:

Soy la rein- de Picardí-,
Más que la rud- conoci-,
Más famo- que doña Oh-,
Que Don Quijo- y Lazari-,
Que Alfarache y Celesti- [en Anaya: 2008, 46]⁸⁰

En los cuales, como se ve, “se ponía a don Quijote a la misma altura que a otros personajes como Guzmán de Alfarache, Lazarillo y Celestina” (Anaya: 2008, 46). Márquez Villanueva dice: “Era lógico que Cervantes se ofendiera de ver a su don Quijote como pedestal de la entrometida *pícaro*, y mucho más de su rapto o transposición violenta al género picaresco, que le merecía tantas reservas. En digna respuesta, el entreverado asocia el *Lazarillo*, como cabeza de dañada serie [...], pero enaltece a *La Celestina*” (1987, 155).

En consecuencia, como se ve, la referencia a *La pícaro Justina* explicaría también la mención del *Lazarillo de Tormes* en la segunda décima del “Donoso, poeta entreverado”, en la cual, como ya se ha visto, se continúa el juego autoral de la anterior, dándole voz a otra de las

“divino” y “humano”, pues tiene cierto dejo moralizante, busca otra posibilidad, más afín a sus gustos. Con todo, como ya se ha visto con las décimas de Urganda, los versos de cabo roto suelen provocar varias lecturas.

⁸⁰ Creo que la coincidencia en el uso de los versos de cabo roto entre las décimas cervantinas y el pasaje citado de *La pícaro Justina* sustenta también la interpretación de Anaya.

figuras del libro mediante la pluma del desconocido autor. Ahora se trata de Rocinante, que ve, en esos diez versos, su primera aparición en el libro.

Por su nombre, ya se adivina que se trata de un caballo. Sin embargo, pareciera ser, por lo que nos transmite este poema, que es un caballo parlante. ¿Y qué nos dice sobre sí mismo el rocín de nuestro hidalgo? Primero, que es descendiente de Babieca, y después, que, “por pecados de flaqueza”, acabó en una casa contraria a su alto linaje (esto último no se dice explícitamente, pero se da entender con bastante claridad). Esos pecados de flaqueza, para el lector que aún no conoce la obra, pueden ser de orden físico o moral, o ambas. La segunda mitad de la décima, da más idea de que son de origen moral, pues se pinta a Rocinante como a un flojo, oportunista y tramposo, tal como Lazarillo (de nueva cuenta, la referencia libresca salta a los ojos y desconcierta, pues Rocinante queda ya no solo como un caballo parlante, sino como un animal medianamente culto).

En cuanto a los últimos cinco versos (mas por uña de caba- /no se me escapó ceba-, / que esto saqué a Lazari-, / cuando, para hurtar el vi- / al ciego, le di la pa-), dice Anaya:

Es decir, con diligencia consiguió la cebada, siendo mejor que Lazarillo, cuando robaba al ciego el vino con la paja (Lazarillo, Tractado 1, pp. 17-18). Aparece aquí una crítica al Lazarillo, pues paja es «comida de bestias» (Covarrubias, p. 795), Y Lázaro usa una paja para beberse el vino del ciego, paja que, por cierto, en el último verso de la décima cervantina dice Rocinante que él se la dio a Lázaro; en cambio Rocinante consiguió cebada, que es «el grano de que sustentamos las bestias caballares y de servicio» (Covarrubias, p. 290). Pero la crítica ha de entenderse, como en la alusión a *La Celestina* [en la de Sancho], humorísticamente, pues está puesta en boca de un rocín [2008: 47-48].

Así, según Anaya, la crítica de Cervantes no se debe de tomar tan en serio en estas décimas, enfocadas, más bien, en diferenciar al *Quijote* de las obras con las que se le equipara en *La pícaro Justina* —afirmando, eso sí, su superioridad.

En cuanto a Rocinante, el lector descubrirá, al enfrentarse con la historia, que este aparato ficticio que lo hace hablar —y leer o haber escuchado y comprendido la lectura de un texto— no se corresponde con la realidad de la obra, y que su flaqueza es solo física; es decir que si Rocinante es o no de flaca moral, no se verá reflejado en el resto del libro (en el que se comporta como un caballo normal, exento de moralidad por su naturaleza), y que, incluso, cuando se llega a calificar a la montura de don Quijote a lo largo de la Primera Parte, se le llama ya bueno, ya ligero y orgulloso, ya melancólico y triste, pero nunca en un sentido negativo. Solo una vez, en el capítulo XV, cuando Rocinante busca refocilarse con las facas, Sancho exclama: “Jamás tal creí de Rocinante, que le tenía por persona casta y tan pacífica como yo”, único momento en el que podemos escuchar algún eco de esta décima.

Con todo, la interpretación que el “autor” de estos dos textos hace del caballo de don Quijote se basa en dos cosas: por un lado, en la teoría de los humores —pues, al humanizar al animal desprende, de su condición física, un carácter—; por el otro, en el constante empleo simbólico de las figuras equinas en la literatura burlesca de la época.

Ahora bien, ¿qué idea se formará en la cabeza del lector de un caballero del cual su propia cabalgadura se expresa con tanta displicencia? Aunque en los dos sonetos siguientes todavía se mantengan un poco las apariencias de la falsa alabanza, ya se ve cómo la disonancia establecida por las décimas del “Donoso, poeta entreverado” logra meter aún más ruido en la cabeza del atribulado lector.

Con Rocinante, se cumple la triada de elementos que definen al caballero: la dama, el escudero y el caballo. Una vez completada dicha triada, los siguientes tres poemas regresarán a ocuparse del personaje que le da título a la obra.

Tres sonetos más dirigidos a don Quijote

Después del extraño paréntesis que conforman las décimas a Sancho y a Rocinante, nos encontramos con tres nuevos sonetos dedicados a don Quijote, los cuales, en una rápida ojeada, no difieren mucho de los ya dirigidos a él, a su dama y a su escudero: en ellos se “alaba” al personaje en cuestión, se hacen referencias —unas más claras que otras— a ciertas características fundamentales que lo definen, se introducen elementos desorientadores, etc. Sin embargo, nuestro primer acercamiento a ellos será distinto. Uno de los aspectos más fascinantes de los poemas preliminares es la manera en la que funcionan juntos; es decir, en la que se vinculan para otorgarnos cierta información sobre la obra —ya para despistarnos, ya para mantenernos a la expectativa de tal o cual detalle. He dicho páginas atrás cómo el soneto de Gandalín a Sancho Panza se convierte, tras una lectura cuidadosa, en una invitación para la relectura de los poemas precedentes. Es evidente, siguiendo esa lógica, que su influjo no operará solo sobre los contenidos textuales que lo preceden, sino también sobre los subsecuentes. Así, estos tres sonetos serán naturalmente leídos con mucha mayor suspicacia desde una primera lectura, lo cual es ya un elemento que los diferencia de los anteriores.

Creo que a esto se debe la irrupción disonante de las décimas del “Donoso, poeta entreverado”. Tal parece que el orden de aparición de los poemas preliminares está planeado con suma meticulosidad, para lograr un mayor efecto colectivo. Tras el último verso del soneto de Gandalín —que, como se ha mencionado, termina por darle la vuelta al tono un tanto ambiguo de los versos precedentes y manifiesta sin tapujos su ironía—, se introducen esos dos poemas, brevísimos, que terminan de romper con el tono predominante hasta entonces y que, por lo tanto, funcionan como una especie de puente entre una manera de leer y otra. Es significativo, siguiendo tal idea, que en esos veinte versos hablen figuras del libro y

no otros personajes, llenos de alabanzas dirigidas a aquellas. Aquí, la de los versos preliminares es una estructura similar a la de una pieza musical, en la que un tema contrasta con otro, pero con su debida transición armónica en medio; o mejor, a cuando un tema se retoma con variaciones, después de cierta melodía contrastante. En esos casos, como en el de ahora, lo que cambia no es solo la música, sino nuestra percepción, después de presenciar los vericuetos rítmicos por los que nos hace transitar el compositor.

Pero, además de nuestra percepción, ¿en qué sentido cambia la música en los tres sonetos siguientes? Esto sobre todo podrá observarse en el soneto de Orlando —el más arrogante de los autores, según veremos— y en el de Solisdán —el broche de oro que cierra esta sección, y en donde, con más pormenor que en ningún otro de los preliminares, se nos habla de la verdad sobre la historia de nuestro héroe.

*Orlando Furioso*⁸¹ a don Quijote de la Mancha

Si no eres par, tampoco le has tenido:
que par pudieras ser entre mil pares,
ni puede haberle donde tú te hallares,
invito vencedor, jamás vencido.

Orlando soy, Quijote, que, perdido
por Angélica, vi remotos mares,
ofreciendo a la Fama en sus altares
aquel valor que respetó el olvido.

No puedo ser tu igual, que este decoro
se debe a tus proezas y a tu fama,
puesto que, como yo, perdiste el seso;⁸²

mas serlo has mío, si al soberbio moro
y cita fiero domas, que hoy nos llama
iguales en amor con mal suceso. [32]

Tal vez por todo lo descrito al principio de este apartado es que, hasta ahora, Orlando sea el más altanero de los “autores” —aun más que Belianís—: es el primero en ponerse por encima de don Quijote en su discurso. Lo anterior, según Ullman, puede deberse a cierto recelo, por parte de Orlando, de que hubiera otro caballero loco. Así dice que el soneto “is no more than the illogical delirium of a madman trying to mantain uniqueness, for the

⁸¹ Orlando, junto con Amadís, es uno de los caballeros más admirados por nuestro hidalgo manchego. Asimismo, el *Orlando furioso*, de Ariosto, es una de las obras más citadas y mencionadas en el *Quijote*. Recordemos, como ya se ha dicho, que el héroe carolingio es uno de los modelos “clásicos” a los que don Quijote busca imitar en Sierra Morena. Además de este, uno de los pasajes más divertidos en los que se le menciona se encuentra en el capítulo primero de la Segunda Parte: en él, don Quijote lo describe de cuerpo entero, con un nivel de detalle tal que pareciera conocerlo. De igual forma, son notables sus reflexiones sobre la traición de Angélica en ese mismo capítulo. (En Anaya: 2008, 48-51, se ofrece una relación más puntual entre ciertos pasajes del *Quijote* donde se menciona a Orlando y la obra de Ariosto.)

⁸² En la época, “puesto que” equivalía a “aunque”.

greatest threat to the individuality of such a one is the existence of another who shares his derangement” (1963, 223).

La necesidad de Orlando de ponerse por encima de nuestro hidalgo manchego se puede ver ya en el primer cuarteto, donde parece decirle: “yo no soy tu igual, ya que no he realizado tus proezas ni poseo tu fama”. En una primera lectura, se da a entender que, tal como Amadís y Belianís, Orlando ve a don Quijote como a un héroe superior a sí mismo. Pero, bien leída, esa relación de desigualdad puede ser también interpretada de manera opuesta; es decir, que don Quijote es el héroe inferior, y que esa inferioridad está constatada por sus “proezas” —ahora entrecomillado— y por su fama inexistente.

En ese sentido, la palabra “decoro” del noveno verso resulta interesante: por un lado, significa “respeto, trato apropiado a una persona” (Rico, 32, 3); pero en la época tenía otro uso, relacionado con el teatro: el decoro de un personaje consistía en que su comportamiento y su lenguaje fueran congruentes con su naturaleza. Así, las palabras de Orlando pueden interpretarse de dos maneras: “no puedo ser tu igual, y lo digo porque respeto mucho tus proezas”. O bien: “no puedo ser tu igual, pues está en tu decoro como personaje realizar esas ‘proezas’ y tener esa ‘fama’, mas no en el mío, yo que sí soy un héroe hecho y derecho, por más que ambos hayamos enloquecido”.

Esta segunda interpretación se ve reforzada por la conjunción adversativa con la que comienza el segundo terceto. Con ella, la línea discursiva de todo el poema queda de la siguiente forma: “yo no soy tu igual, pues soy superior a ti, pero tú podrías alcanzarme, si logras esto o aquello”.

Así, al igual que con el de Gandalín, el final del poema de Orlando —aquí no solo el último verso, sino todo el terceto final— afecta nuestra lectura de las estrofas precedentes: como ya se ha visto, la ambigüedad reina, desde el inicio del soneto, en las aparentes

alabanzas dirigidas a don Quijote. Sin embargo, tras la última estrofa, parecería terminar de aclarársenos que esas alabanzas también tienen “buzcorona”, y se desnuda su verdadero significado. Tomemos como ejemplo el juego de palabras de los dos primeros versos: por un lado, en ellos Orlando parece decirle a don Quijote que, aunque no haya sido un par —uno de los soldados más destacados de Carlomagno, los llamados doce pares de Francia—, no tiene quien le iguale; es decir, que no necesita ese título para vencer a cualquiera, pues aunque le pongan mil contrincantes, él estaría a la altura. No obstante, esos mismos versos podrían significar también, fácilmente, justo lo contrario: que don Quijote puede ser un par entre mil pares, porque cualquiera puede igualarlo. En la segunda mitad del primer cuarteto (“ni puede haberle donde tú te hallares, / invito vencedor, jamás vencido”) sucede un poco lo mismo. La estructura de esos versos es la siguiente: el impersonal “haber” está acompañado de un pronombre “le”, utilizado aquí de manera leísta por Cervantes, pues sustituye al objeto directo que, en este caso es el sustantivo “par” de los versos anteriores; es decir, que, no hay nadie que se iguale a don Quijote. Ahora bien, ¿Orlando lo dice porque este puede vencer a quien se le oponga, o porque don Quijote es tan mal caballero que no tiene parangón? Como la estrofa final anula la primera posibilidad —pues en ella Orlando deja claro que don Quijote está lejos de igualarlo—, debemos optar por la segunda. Finalmente, el vocativo “invito vencedor, jamás vencido”⁸³ funciona entonces como un epíteto fuertemente sarcástico del hidalgo manchego.

Como se ve, tras los tres versos finales, una relectura aún más suspicaz del poema puede aportar nuevos elementos, si desconfiamos de las alabanzas contenidas en este, y las analizamos con mayor detenimiento.

⁸³ Se trata de un verso más bien flojo: la repetición, más que un elemento estilístico, parece una manera de rellenar el verso. Hay aquí un ejemplo más de la deliberación con la que Cervantes escribe “malos” sonetos en estos preliminares.

Pero la última estrofa tiene más que aportarnos:

mas serlo has mío, si al soberbio moro
y cita fiero domas, que hoy nos llama
iguales en amor con mal suceso.

El hipérbaton es sencillo y, desentrañado, la frase quedaría así: “mas podrás ser mi igual, si domas al soberbio moro y al escita fiero, pues (el que es causal) hoy nos llaman (lo pongo en plural, aunque el uso del verbo conjugado en singular tras un sujeto plural era común en la época) igual de desdichados en el amor”. A propósito, hay algunas interpretaciones posibles.

Por un lado, podría considerarse que la mención de “el moro” y “el escita” en la misma secuencia funciona de manera análoga a los elementos de una enumeración caótica: según Leo Spitzer, en su célebre artículo (1955: 247-291), una enumeración de ese tipo funciona al tomar elementos tan alejados entre sí que, al ponerse juntos, el lector imagina, por consecuencia, los elementos intermedios entre los polos. Así, los escitas y los moros podrían representar a los enemigos de Europa en general, ya que, al ser unos provenientes de Asia y otros de África, abarcan todas las fronteras del viejo continente. Orlando, el héroe que murió en batalla, le impone a don Quijote la condición de vencer a los enemigos de su reino para ser su igual. Sin embargo, el hidalgo manchego no es ese tipo de héroe, ni sus hazañas consisten en ese tipo de victorias. Se trata de una condición que no podrá ser alcanzada, pero que, al ser mencionada, introduce una nueva falsa pista sobre lo que podrá contener la historia que tenemos entre las manos.

Pero, en ese caso, ¿por qué el moro y el escita les llamarían “iguales en amor con mal suceso” —es decir, iguales porque ambos fracasaron en el amor? Eso podría hacer pensar, de alguna forma, que se refiere a Medoro —el moro culpable del mal suceso amoroso de Orlando— en cuyo caso el personaje, además de ser un enemigo de la cristiandad, se vuelve

un adversario personal para Orlando. ¿Será esta otra manera de confundirnos, haciéndonos creer que la señora Dulcinea hará, en efecto, alguna niñería con moro o cristiano —o escita, podemos agregar—, como dice Sancho en el capítulo XXV? Ya ha habido un par de alusiones al fracaso amoroso de don Quijote en estos preliminares, por lo que no sería raro que un lector primerizo se formara esa idea a partir de los versos anteriores.

En contraposición, según Pedro Garcez, es posible que el moro y el escita hagan referencia a otros enemigos del héroe del *Orlando furioso*:

O ‘soberbio moro’ seria Ferraú, duas vezes rival de Orlando: como apaixonado pela bela princesa e como pretendente ao elmo conquistado por Orlando, o elmo de Mambrino, o mesmo que o Quixote depois haveria de vislumbrar na bacia de barbeiro. O outro rival de Orlando no amor de Angélica é o Sacripante, apresentado por Ariosto como rei da Circássia, região próxima ao Mar Negro e outrora habitada pelos citas. Este seria, pois, o “cita fiero”. Sacripante e Ferraú se encontrarão com Orlando no palácio encantado donde saem em busca da princesa, que se torna invisível pelo poder da magia. Orlando vence os rivais em tudo, menos no amor, pois. Angélica não se entregará a nenhum deles, mas ao jovem Medoro. Os três sofrem a desventura de viver em busca de sua dama, sem nunca a alcançar (2005: 308).

Una última posibilidad —a mi ver, la menos pertinente, pues provoca una lectura rara sintácticamente—: según López Navío (1954: 329-330), hay aquí un error de puntuación en el soneto, lo cual provoca una mala lectura. De acuerdo con su hipótesis, habría que poner un punto y coma al final del penúltimo verso. De esa forma, no existe encabalgamiento posible, y cambia el sentido de la estrofa: no es que el moro o el escita designen como iguales en amor a don Quijote y Orlando, sino que el verbo “llamar” tiene aquí otro significado: el de retar o provocar. Don Quijote, entonces, podrá equipararse a Orlando si vence a esos desafiantes

oponentes. Y al lograr estar en el mismo nivel que el caballero furioso, ambos serían, entonces sí, “iguales en amor con mal suceso”.⁸⁴

Ahora bien, la locura del hidalgo manchego, ese otro elemento que lo vincula estrechamente a Orlando, encuentra en este soneto su segunda mención clara en la obra: la primera está en las décimas de Urganda. En ellas, como se recordará —además de compararse a don Quijote con Orlando, justamente por su locura— se nos dice que lo que trastornó la cabeza del hidalgo fueron ciertas “ociosas lecturas” —descripción puntual del porqué el personaje enloqueció. Ahora, en el primer terceto, el comentario es más contundente (“puesto que, como yo, *perdiste el seso*”). Sin embargo, ese verso también encierra un posible elemento destinado a desorientar al lector, ya que admite dos lecturas: la primera, y la más inmediata, es que Orlando le diga a don Quijote simplemente “no podemos ser comparados, aunque ambos hayamos enloquecido”, sin referirse a las causas de la locura de cada uno. La otra lectura implica que si don Quijote perdió el seso *como* Orlando, esto puede querer decir que lo perdió por los mismos motivos; es decir, por ese “amor con mal suceso” mencionado en el último verso.⁸⁵ Si aceptamos esta segunda interpretación, vemos de nuevo cómo, en dos poemas, se da información encontrada.⁸⁶ Si bien en el de Urganda se nos dice la verdad, en una primera lectura del libro discernir cuál de las dos versiones es la correcta resulta, por supuesto, imposible. No obstante, hay que considerar que la versión proporcionada por Orlando es más directa y diáfana, por lo que, muy probablemente, tuviera

⁸⁴ Hay, en el texto de López Navío, otra línea de lectura del soneto, en mi opinión aún más disparatada que la anterior: según él, el personaje de Orlando en este poema es una representación burlesca de Lope (cfr. 1954: 328-329).

⁸⁵ La rima entre “suceso” y “seso” parece también facilitar la asociación entre la locura y el fracaso amoroso de los dos personajes.

⁸⁶ También se nos da información encontrada en cuanto a la relación de don Quijote con Dulcinea: en las décimas de Urganda, el hidalgo manchego “alcanza a fuerza de brazos” a su amada; aquí, el amor quijotesco, según se nos da a entender, no termina bien.

un mayor impacto en un lector primerizo;⁸⁷ es decir, en un lector no familiarizado con la historia quijotesca, sería esta versión, acaso, la que perdurara más en su memoria, ya a la hora de enfrentar la lectura de la historia, lo cual tendría un efecto narrativo importante: al ser la opción falsa, la historia viene muy pronto a contradecir las convicciones del lector, y a reafirmarle lo contradictorio que puede ser el contenido del libro. Característica, ya lo he dicho, fundamental en él.

Prácticamente no he mencionado la segunda estrofa del soneto de Orlando. Esto se debe a que en ella casi solo hay referencias a su historia. No obstante, no quiero dejar de apuntar tres cosas: primero, es de notar que el propio Orlando fije, en esta estrofa —la que resume su historia—, toda la atención en su fracaso amoroso con Angélica, lo cual aumenta el impacto del último verso y de otras zonas del poema —como el onceavo verso, analizado anteriormente. Segundo: si bien ninguno de los demás personajes que le “escriben” a don Quijote en estos preliminares lo trata de “don”, todos, cuando mencionan su nombre, se dirigen a él con algún modificador de este (Belianís lo interpela como “¡oh gran Quijote!”, el Caballero del Febo, como veremos, le dirá “godo Quijote”, y Solisdán lo trata de “señor Quijote”).⁸⁸ Orlando no lo hace así: él solo lo llama, escuetamente, “Quijote”, lo cual refuerza su carácter altanero, ya mencionado a lo largo de este comentario.

La tercera y última es la aparición de uno de los mejores versos de estos preliminares: “aquel valor que respetó el olvido”. Un verso redondo, sin duda. En este caso, Orlando se refiere a sí mismo y a sus hazañas, recordadas después de tantos años —gracias a que tuvo la fortuna de que uno de sus cronistas fuera Ariosto. Curiosamente, lo mismo ha sucedido con don Quijote: el olvido ha tenido que respetarlo, gracias a la genialidad de su creador.

⁸⁷ Además, tal versión se ve sustentada por otros momentos de los poemas preliminares (el poema de Amadís y el de la señora Oriana, en los cuales, ya se ha visto, se da a entender que entre don Quijote y su amada las cosas no salen del todo bien).

⁸⁸ Amadís no aparece en esta lista, pues él nunca llama a don Quijote por su nombre, sino sólo con el escueto pronombre “tú”.

La importancia del *Orlando furioso* en el *Quijote* es fundamental: “Cervantes respira Ariosto por todos los poros: Urganda la Desconocida abre el *Quijote* recordándolo; Cide Hamete Benengeli es incomprensible sin las apelaciones del *Orlando* a Turpín; el vuelo de Clavileño recuerda, a ras de tierra, el viaje de Astolfo a la luna; las animosas mujeres de Cervantes tienen bastante que ver con las heroínas de Ariosto y hasta para pintar a Maritornes se echa mano de las octavas del *Orlando*” (Rico, citado por Garcez: 2005, 307). En consecuencia, el vínculo entre ambas obras resulta especialmente importante. Además, el *Orlando furioso* no es un libro de caballerías, por lo que el *Quijote* no es una invectiva en contra del poema de Ariosto. Se trata, más bien, de un libro admirado por Cervantes mismo, y “esse soneto preliminar, portanto, permitirá a Cervantes criar em seu romance uma relação especular de leituras e de leitores, entre Dom Quixote e *Orlando Furioso*” (Garcez: 2005, 307).⁸⁹

⁸⁹ Curiosamente, Martín evita analizar este poema, arguyendo que “Orlando’s convulved verses make only sense when we realize he speaks within his madness”. Todo su comentario es el siguiente: “The absurd punning (on *par* as meaning both Peer of Charlemagne’s court and ‘equal’) and the manifest inaccuracies of the first quatrain (calling don Quixote ‘invito vencedor, jamás vencido’), together with the obscure allusions to Moors and Scythians in the final tercet, are nothing but the ravings of a self-declared lunatic for love” (1991, 136). Lo anterior deja de lado, justamente, la intención burlesca del soneto —el tema del libro de Martín—, y vuelve a considerar las alabanzas de estos preliminares como honestas. Sin duda, el estilo de *Orlando* es peculiar —como el de cada autor visto hasta ahora—, pero Martín, al centrarse en esa característica, parece arrebatarle todo posible sentido al poema.

*El Caballero del Febo*⁹⁰ a *Don Quijote de la Mancha*

A vuestra espada no igualó la mía,
Febo español, curioso cortesano,⁹¹
ni a la alta gloria de valor mi mano,
que rayo fue do nace y muere el día.

Imperios desprecié; la monarquía
que me ofreció el Oriente rojo en vano
dejé, por ver el rostro soberano
de Claridiana, aurora hermosa mía.⁹²

Améla por milagro único y raro,
y, ausente en su desgracia, el propio infierno
temió mi brazo, que domó su rabia.

Mas vos, godo Quijote, ilustre y claro,
por Dulcinea sois al mundo eterno,
y ella, por vos, famosa, honesta y sabia. [33]

⁹⁰ Según nos aclara Rico, en nota al pie, “personaje principal del *Espejo de príncipes y caballeros* (Zaragoza, 1555), de Diego Ortúñez de Calahorra, y de varias continuaciones.” (33, sin número). A diferencia de Amadís, Belianís y Orlando, el Caballero del Febo no aparece, prácticamente, mencionado en el resto del libro. Tan sólo en una ocasión don Quijote habla de él: en el capítulo XV de la Primera Parte, tras la desafortunada aventura de los yangüeses, Sancho le pregunta a su amo, ya que este le ha explicado cómo ese tipo de desgracias forman también parte del oficio de la andante caballería, si acaso ocurren muy a menudo, pues teme que, de ser así, su futuro no sea muy alentador. Don Quijote le responde diciendo que es normal que los caballeros andantes pasen muy malos ratos, tal como le sucedió a Amadís al ser capturado por el encantador Arcalús, o al Caballero del Febo, cuando cayó en una trampa “que se le hundió debajo de los pies, en un cierto castillo, y al caer se halló en una honda sima debajo de tierra, atado de pies y manos” (178-179), donde le hicieron unas lavativas que casi lo matan. Rico aclara que el pasaje no se encuentra en la novela de Ortúñez de Calahorra ni en sus continuaciones, por lo que se trata de un claro ejemplo de cómo don Quijote exagera o manipula los referentes caballerescos a su conveniencia.

⁹¹ Rico anota que “curioso” es “esmerado; intachable”. El *Diccionario de Autoridades*, por otro lado, ofrece otras posibilidades (“el que se desvela en escudriñar las cosas muy ocultas o reservadas; el que desordenadamente desea saber las cosas que no le pertenecen”), que resultan más adecuadas para definir a don Quijote. En todo caso el adjetivo encierra sentidos un tanto contradictorios: un significado positivo, otros que no lo son tanto. ¿Es este otro ejemplo de ambigüedad en el discurso? Sin duda, aunque quizá sea menos significativo que otros ya revisados en este trabajo.

⁹² Claridiana, además de ser la amada del Caballero del Febo, se vuelve también, en el curso del *Espejo de príncipes y caballeros*, en emperatriz de Trapisonda, esa ciudad turca que, tal vez por la peculiar sonoridad de su nombre, aparece algunas veces mencionada en el *Quijote* como si se tratara de una especie de arquetipo de la ciudad fantástica de los libros de caballerías.

Una vez revisada la mayoría de los sonetos incluidos en estos preliminares, nos daremos cuenta de que oscilan entre dos polos: o alaban irónicamente la figura de don Quijote, falseando la realidad y siguiendo una estrategia de despiste, con todo lo que eso involucra (ennoblecimiento de su linaje, de sus hazañas, de su amada y su escudero), o mencionan elementos de la realidad que, a primera vista, no parecen loables (enaltecen lo rústico sobre lo noble; hacen mención directa de la locura de don Quijote, etc.). Este poema pertenece, sin duda, al primer grupo. En él, don Quijote se transforma en cortesano (o sea, en caballero noble)⁹³ y de alto linaje gótico; se transforma en Febo español. Aunque ese tipo de alabanzas le suenen ya al lector a sarcasmo —nótese el uso de “curioso”, comentado en nota al pie—, contagiado por los poemas anteriores, este soneto resulta mucho menos mordaz que el anterior; mucho menos malicioso en su tono. Funciona, así, como un retorno al registro que da inicio con el soneto de Amadís. Después de la disonancia, regresamos a la armonía sin tantas asperezas. Aún así, el contraste provocado por ese retorno, lejos de tranquilizar, desconcierta y confunde al lector, ya preparado para poemas menos “armónicos”.

De los sonetos incluidos en los preliminares, este es uno de los que menos elementos nos aporta sobre la historia de don Quijote, pues, como el de Belianís, se centra demasiado en la historia del propio caballero que habla en él. Sin embargo, el segundo cuarteto y el primer terceto contienen, según creo, algunos de los versos más sonoros y pulcros de todos los poemas; más ricos en contenido y en imágenes. Con todo, la última estrofa es un tanto extraña: inicia con una conjunción adversativa, pero no está muy claro qué es lo que une por contraste. Antes se describe cómo el Caballero del Febo lo deja todo por Claridiana y cómo

⁹³ El propio hidalgo se esmera en diferenciarse de aquellos caballeros que se la viven en la corte y no salen, como él, al mundo a ayudar a los que lo necesitan. Por lo tanto, llamarle cortesano es describirlo falsamente, “a no ser que se entienda, como dice también Covarrubias (p. 360), de esta manera: «y porque se presume que los tales son muy discretos y avisados, llamamos cortesanos a los que tienen bueno y hidalgo término y honrado trato»” (Anaya: 2008, 52).

el mismo infierno le temiera al mirarse de ella despojado. Y es luego que comienza el segundo terceto:

Mas vos, godo Quijote, ilustre y claro,
por Dulcinea sois al mundo eterno,
y ella, por vos, famosa, honesta y sabia.⁹⁴

Ullman dice que el contraste se debe a que:

Claridiana's relation to this fantastic personage is quite different from Oriana's to Amadis or Dulcinea's to Don Quixote. With the latter couples, the lady is the inspiration, the moving force in the man's feats. Amadís stops warring and retires to the Peña Pobre when Oriana becomes angry with him. The Caballero del Febo, on the contrary, fights even harder under similar circumstances, while the deflowered Claridiana reacts with equal rage. Thus, this knight could never say that his Amazon is 'honesta y sabia' for his sake [1963, 224].

En contraposición, la relación de Dulcinea y don Quijote, según se describe en los últimos tres versos, parece idílica (lo cual contrasta con la visión de los sonetos de Amadís, Oriana y Orlando, y con la historia misma): él es eterno por su amor; ella, por él, aparece al mundo como un dechado de virtudes. Casi al cierre de los preliminares, después de que ha habido más indicios del fracaso amoroso de don Quijote que de su ventura, se nos vuelve a dar a entender que su historia con Dulcinea tuvo un buen desenlace. Se refuerza así la duda.

Por supuesto, además de la tremenda ironía de los versos anteriores, discernible en una relectura global del *Quijote*, este es un nuevo ejemplo de cómo, en los preliminares, se busca desorientar al lector en cuanto a Dulcinea. En ese sentido, los poemas preliminares sustentan la visión de nuestro caballero —la de que su dama es una persona real. Tal despiste, como ya lo he dicho, está planeado para aumentar la sorpresa y el impacto que en el lector provocará

⁹⁴ Famosa, por él, sin duda. Él es su inventor. Él quien nos la da a conocer, ya que nunca la vemos directamente. También honesta, al menos desde la perspectiva de don Quijote, por lo que él la haría también ser de esa manera. Pero, ¿y sabia? Da la impresión de que el “poeta” de este soneto escoge esa palabra sólo para salvar la rima. Ello representa un gran defecto, pues con ese verso se da cierra el poema, provocando que se despeñe en el último momento. Por otro lado, Rico anota, en este verso, una referencia más a Garcilaso: “«Dulce, pura, hermosa, sabia, honesta» (Égloga II)” (33, 9).

el primer capítulo, con el inventario de invenciones y reinenciones que don Quijote hace de la realidad, incluida la transformación de Aldonza Lorenzo en Dulcinea.

De Solisdán a don Quijote de la Mancha

Maguer, señor Quijote, que sandeces
vos tengan el cerbelo derrumbado,
nunca seréis de alguno reprochado
por home de obras viles y soeces.

Serán vuestas fazañas los joesces
pues tuertos desfaciendo habéis andado,
siendo vegadas mil apaleado
por follones cautivos y raheces.

Y si la vuesa linda Dulcinea
desaguisado contra vos comete,
ni a vuestas cuitas muestra buen talante,

en tal desmán vueso conorte sea
que Sancho Panza fue mal alcagüete,
necio él, dura ella y vos no amante. [34]

Después del soneto del Caballero del Febo, que designé como un retorno armonioso al tono inaugurado por Amadís, se nos presenta este soneto, escrito en fabla por un personaje cuya procedencia desconocemos. Tal vez, el hecho de que el soneto anterior sea tan aparentemente “inofensivo” y ofrezca tan poco sobre la historia de don Quijote es también intencional: después del remanso encontrado en ese poema, nos encontramos con el de Solisdán, el más cercano a la realidad del relato.

Sobre la identidad del personaje se han escrito muchas páginas. Por el nombre, creemos entender que se trata de un héroe caballeresco, como la mayoría de los otros autores, pero a diferencia de ellos, de Solisdán no sabemos nada. Se ha pensado que puede ser un personaje inventado por Cervantes, o el protagonista de un libro hoy perdido, o el nombre mal

transcrito de algún otro personaje más famoso. También, según nos dice Rico, se ha pensado que puede ser el pseudónimo de algún autor ajeno a Cervantes —algo que yo dudo seriamente—, o el anagrama de algún otro personaje caballeresco. Sea como fuere, su identidad no ha podido ser desentrañada. Tal vez por eso, me inclino por la primera hipótesis —la de que se trata de una invención cervantina—, sobre la cual, a mi ver, se han dado los argumentos más definitorios y menos especulativos. Dice Martín, por ejemplo,:

In the first place, all the other paladin poets are mentioned or their actions are to some extent paralleled within the text of *Don Quixote*. Also, because these heroes were well known to the contemporary reader, Cervantes was somewhat constrained stylistically in composing their poems. We have seen their poetic style corresponds to a certain degree with their nature. A fictional character gave Cervantes the opportunity to invent a totally independent paladin. For this reason both the style and the content of Solisdan's sonnet differ markedly from that of the other encomiums [1991, 144].

Partiré, por lo tanto, de esa hipótesis —que es la misma que adopté con el otro personaje misterioso de estos autores: el “Donoso, poeta entreverado”—, aunque, ya lo he dicho, ese problema no es mi preocupación primordial, sino la de analizar los poemas.⁹⁵

Ahora bien, al inicio de mi comentario sobre el poema del Caballero del Febo, mencioné que los poemas preliminares oscilan entre dos polos, el del apego a la “realidad” de la historia y el de la fantasía. He dicho ya que, de todos los poemas hasta aquí trabajados, es el de Solisdán el más apegado a la realidad del relato. Ello se debe a que en él se consignan, muy abiertamente, la locura de don Quijote⁹⁶ —a pesar de la cual, él es un hombre de buenas intenciones— y el fracaso de sus aventuras —pues ser apaleado, para un caballero, era una

⁹⁵ Si se quiere saber más sobre qué autores han propuesto cuáles teorías sobre la identidad del caballero, véase Martín: 1991, 143, o la nota complementaria de Rico.

⁹⁶ Es esta la tercera vez que se nos habla de la locura del hidalgo en estos poemas. Ello la vuelve el aspecto más mencionado en ellos, y, en consecuencia, una de las mayores certezas que puede tener el lector en este punto.

gran afrenta.⁹⁷ Tal vez, Cervantes lo dejó hacia el final por esa causa; tal vez, por eso haya escogido para su composición un manejo de la lengua que resalta tanto; tal vez por eso se lo “ahijó” a un personaje desconocido, muy probablemente inventado por él. Por supuesto, la franqueza del soneto sorprende al lector, quien no sabe todavía si todo lo dicho aquí es la verdad sobre la historia, o alguna de las otras versiones presentadas con anterioridad. Este no es un soneto sarcástico; es un poema un tanto burlón, en el que se describe la mala ventura del héroe, de manera abierta, pero también algunas de sus virtudes, patentes a pesar de su locura (nótese que el poema comienza con la adversativa “maguer”, dejando en evidencia desde el inicio que don Quijote es loable, aunque no sea un héroe típico). Así, la ausencia de ironía de este poema, dentro del contexto de los preliminares, llama tanto la atención como su manejo del lenguaje.

Esto último resalta, pues la fabla es uno de los *leitmotifs* del discurso quijotesco, por lo que el poema sirve como anticipación de otra más de las características de nuestro héroe. En el soneto, este juego lingüístico se deja ver por varios elementos: el empleo de formas arcaizantes en desuso (“home”, “cerbelo”, “vueso/vuesa”), la reposición de la “f” inicial — cuyos primeros ejemplos de pérdida en el castellano, mediante la aspiración, se remontan siglos atrás del XVII—,⁹⁸ y el empleo de palabras poco comunes, como “maguer”, “raheces” “desaguizado”, “follones”, “cautivo” o “cuitas”, francos arcaísmo que aparecen ya en los

⁹⁷ Debido a esto, yo me inclino, de entre todas las hipótesis existentes sobre la identidad de Solisdán (véase la nota anterior), a pensar que se trata de un personaje inventado por Cervantes: al ser su creación, puede hacerlo hablar de la manera que quiera, y hablar más de la historia de don Quijote, sin tener que referirse a la propia historia del caballero que habla. Además, el hecho de que el “poeta” sea alguien desconocido lo hace destacar, inmediatamente, de todos los anteriores (a excepción del Donoso, poeta entreverado), enfatizando, así, también su contenido.

⁹⁸ Las primeras evidencias de pérdida de “f” son del siglo XI, pero muy restringidas y acotadas a la zona norte de España. Después, el cambio se extiende gradual y no tan lentamente hacia el centro. Para el último tercio del XV, está casi generalizado y casi igual a como hoy usamos el léxico con “f” inicial. Se estabiliza el fenómeno en el XVI. (Debo esta explicación a mi querida maestra, la doctora Concepción Company. Para más sobre el tema, véase Menéndez Pidal [1950].)

libros de caballerías.⁹⁹ Estos tres elementos estarán presentes también en la fabla quiijotesca, aunque, sobre todo, nuestro hidalgo manchego se valdrá del segundo —la reposición de la “F” inicial (procedimiento que, de hecho, sirve para acuñar el nombre de “fabla”)—, y, aunque en menor medida, del tercero —el empleo de léxico arcaico. Es importante señalar en este punto que, aunque la fabla se ha convertido en un símbolo del hablar quiijotesco, el uso de este estilo del lenguaje está muy circunscrito en el libro; de hecho, las ocasiones en las que don Quijote lo utiliza no son tantas, y ocurren solo cuando busca imitar con mayor fidelidad los modelos caballerescos que lo inspiran. Así, la utiliza cuando, imaginariamente, se dirige a Dulcinea —como en I, 2—, o cuando se encuentra con otro personaje que, de acuerdo con su percepción, pertenece también al mundo de la caballería andante, sobre todo con las que él considera damas y doncellas —como en I, 16, cuando se dirige a Maritornes, pensando que es la hija del caballero a cargo de la fortaleza, la cual se ha metido a su aposento con la esperanza de yacer con él—, o, bien, durante algún arrebato de inspiración. Además, la frecuencia de aparición de la fabla va disminuyendo conforme avanza el relato —quiero decir que al principio es más abundante—, y, a menudo, su uso, o el uso de elementos “fábulos”, contrasta, rápidamente, dentro del propio discurso de don Quijote, con el empleo de un lenguaje extremadamente llano.

Por otro lado, hay ocasiones en las que alguno que otro personaje familiarizado también con el referente caballeresco utiliza la fabla —o algo similar— cuando quiere engañar a don Quijote (el caso más llamativo es el de la Princesa Micomicona); asimismo, en algunos momentos, es empleada por el narrador, cuando parece hablar desde la perspectiva del

⁹⁹ Rahez: “baxo, humilde y abatido”; desaguizado: “cosa mal hecha o fuera de razón”, y que, en este caso, deja ver malas intenciones y vileza; follón, en su segunda acepción: “pícaro, ruin, cobarde y de viles operaciones” (todas estas definiciones fueron tomadas del *Diccionario de Autoridades*). “Cautivos”, por otra parte, según nos aclara Rico, quiere decir “viles” en este contexto.

personaje y no de la propia —algo sumamente frecuente en el libro, no solo con don Quijote, sino con otros personajes.¹⁰⁰

En todo caso, aunque su frecuencia de aparición no sea tan elevada, este tipo de discurso es uno de los elementos que hacen resaltar la locura del hidalgo manchego —pues contrasta con el habla de los demás en el libro— y, por lo tanto, tiene cierta importancia dentro de la obra. Dado lo anterior, no deja de ser relevante que este soneto sea el primer lugar del *Quijote* en donde se utilice.

Asimismo, sobre la fabla, en el libro y en este poema, es importante resaltar que su uso “was a literary convention that came into vogue at the end of the sixteenth century to give a patina of antiquity to historical ballads and plays” (Martín: 1991, 144). Entre los autores que la utilizaron se encuentran Lope y Lasso de la Vega, y se empleaba, sobre todo, en un contexto serio. Así, “[i]t was left to Cervantes to parody this silly and tiresome custom [...]”, y su parodia tiene dos propósitos: “within the novel he makes fun of the chivalrous romances that often used such archaic language; in the sonnet [además de lo anterior] he ridicules both the pretense and the linguistic ignorance of his contemporaries who also composed in fabla” (Martín: 1991, 144-145).¹⁰¹

Ahora bien, ¿qué se nos dice aquí, en fabla? Primero que nada, como ya lo he dicho, que don Quijote ha enloquecido —las sandeces le tienen el “cerbelo” derrumbado—,¹⁰² pero que, a pesar de ello, nadie podría reclamarle haber sido un hombre de malas obras —viles y soeces.¹⁰³ En segunda instancia, que únicamente puede ser juzgado por sus hazañas, las cuales, sin embargo, suelen terminar mal —por eso se dice que ha sido apaleado mil veces

¹⁰⁰ Ver “Juegos del narrador”, de Margit Frenk, en su *Don Quijote, ¿muere cuerdo?, y otras cuestiones cervantinas*, México: FCE (en prensa)

¹⁰¹ Para más sobre el uso de la “fabla” en el *Quijote*, véase Rosenblat, 1971.

¹⁰² Resuenan aquí ecos del poema de Urganda: “De un noble hidalgo manche- / contarás las aventu-, / a quien ociosas letu- / trastornaron la cabe-”. ¿El lector podría identificar esas “sandeces” con las “ociosas lecturas”?

¹⁰³ El uso del plural de “soez” —al igual que el de “juez” y “rahez” más adelante— es también un poco extraño, y engarza muy bien dentro del discurso arcaizante ya descrito.

durante ellas. En ese sentido, sus “hazañas” —ahora entrecomilladas— al ser jueces del personaje, no hablarían muy bien de él que digamos. Sin embargo, lo importante radica en que don Quijote no se deja vencer por su continuo fracaso, y nunca deja de intentar “desfacer tuertos”.

Asimismo, el hecho de que se diga que don Quijote ha sido “mil veces apaleado” por “follones cautivos y raheces” tiene dos efectos narrativos importantes: primero que nada, eso crea expectativa en el lector, ahora a la espera de descubrir quiénes son tales personajes, cuándo golpean al hidalgo y por qué. El segundo consiste en un claro elemento desorientador, logrado mediante la hipérbole introducido por el numeral “mil”: aunque don Quijote es apaleado durante el curso de la historia, no son, en lo absoluto, tantas las veces que eso sucede. De hecho, el estricto apaleamiento —el ser golpeado con palos como armas, terrible afrenta— es algo que sucede unas tres veces, cuando mucho.¹⁰⁴ La hipérbole de Solisdán enfatiza el hecho verdaderamente heroico de que don Quijote, a pesar de recibir muchos maltratos a lo largo de sus aventuras —aunque no siempre sean por apaleamiento—, no deja de intentar nuevas proezas. El hidalgo, como se deja ver por este soneto, es un héroe que fracasa, sí, pero que no por eso deja de luchar. Por consiguiente, aunque la hipérbole no

¹⁰⁴ Una de esas veces sucede durante la aventura de los yangüeses. En esa ocasión, don Quijote refleja su preocupación de que se diga que fue apaleado. Por lo anterior, y en una racionalización quijotesca típica para no admitir la vergüenza, le dice a Sancho: “Porque quiero hacerte sabidor, Sancho, que no afrentan las heridas que se dan con los instrumentos que acaso se hallan en las manos, y esto está en la ley del duelo, escrito por palabras expresas; que si el zapatero da a otro con la horma que tiene en la mano, puesto que verdaderamente es de palo, no por eso se dirá que queda apaleado aquel a quien dio con ella. Digo esto porque no pienses que, puesto que quedamos desta pendencia molidos, quedamos afrentados, porque las armas que aquellos hombres traían, con que nos machacaron, no eran otras que sus estacas, y ninguno dellos, a lo que se me acuerda, tenía estoque, espada ni puñal” (179). Sancho tan entiende la explicación que miente llegando a la Venta. A pesar de ello, en el capítulo siguiente (el XVI), cuando Maritornes le pregunta a Sancho qué es ser “caballero aventurero”, él responde: “—¿Tan nueva sois en el mundo, que no lo sabéis vos?[...] Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador: hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero” (194). El apaleamiento funciona, por lo tanto, ya en el soneto de Solisdán, ya en las palabras de Sancho, como un símbolo de la derrota.

refleje con exactitud lo que sucede en el curso de la historia, sí sirve para enfatizar una de las características más sobresalientes de don Quijote.

Pero también se nos habla de Dulcinea en este soneto —y aquí sí miente Solisdán, como los demás poetas—: otra vez se le dan al lector elementos de anticipación narrativa que no tendrán un desarrollo real en el curso de la historia: se nos dice que Dulcinea comete desaguisado contra don Quijote, y que ignora las cuitas que él padece. Ambas cosas, por supuesto, no suceden ni podrían suceder, por las razones ya sabidas.

Por otro lado, Solisdán llama a Sancho “mal alcagüete”; sin duda, esto hará pensar al lector que si la relación entre don Quijote y Dulcinea no triunfa, será, en parte, por culpa de Sancho. Se trata de un nuevo elemento desorientador, pero ¿podríamos, acaso, pensar que Solisdán se refiere a la mentira que el escudero le dice a su amo, cuando este le encarga, en Sierra Morena, que le lleve a su amada una misiva de su parte? En todo caso, él sería, en efecto, “necio” —como se le designa en la última estrofa—, aunque Dulcinea jamás pudiera ser clasificada como “dura”.

Lo grave es que Solisdán ofenda a don Quijote diciéndole “y vos no amante”. Si Solisdán participara en el libro, seguramente nuestro hidalgo lo retaría a duelo, por decir tal infamia,¹⁰⁵ y por desprestigiarlo ante sus lectores, quienes, a estas alturas, ya no saben qué pensar de él y de su amada y del vínculo entre ambos.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Recuérdese la “ira” y el “despecho” con que don Quijote reacciona, en II, 59, cuando escucha a dos hombres decir que en el *Quijote* de Avellaneda se le pinta “desenamorado” de Dulcinea (1213-1214). La afirmación es, por lo tanto, una suerte de insulto, el cual, como me lo ha hecho ver el doctor Rafael Mondragón, hace un tanto abrupto el final del poema y le abre la puerta al tono descarnado del soneto siguiente.

¹⁰⁶ Ni Ullman ni Anaya dicen gran cosa sobre este soneto: Anaya se circunscribe a descifrar su significado literal, aclarando los vocablos anómalos de la fábula. Ullman, por otro lado, se enfoca casi exclusivamente en comprobar la que, para él, es la mejor hipótesis sobre la identidad de Solisdán (la de que es anagrama de Lasindo, como había propuesto Groussac), sin que podamos, a pesar de sus argumentos, considerarla la solución definitiva.

El soneto final

Diálogo, entre Babieca y Rocinante

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. Andá, señor, que estáis muy mal criado,
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.

R. Asno se es de la cuna a la mortaja.

¿Queréislo ver? Miraldo enamorado.

B. ¿Es necedad amar?

R. No es gran prudencia.

B. Metafísico estáis.

R. Es que no como.

B. Quejaos 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? [35-36]¹⁰⁷

Este soneto, al contrario de los anteriores, escapa de la oscilación entre mentira y realidad, y resulta más bien sorprendente por su excesiva dureza hacia los protagonistas del libro. Así, de ese movimiento pendular, lo que obtenemos es, en este último poema, una postura radical frente a la obra, lo cual desconcierta, de nueva cuenta, al lector. La crueldad

¹⁰⁷ Se verá que las dos apariciones del nombre de Rocinante están en una posición destacada: en la primera, su sílaba tónica coincide con la sexta del verso —y ya se sabe su importancia—; en la segunda, cierra todo el poema, siendo poseedora, además, del acento estrófico —el de la décima sílaba. Algo similar ocurre, en casi todos los poemas preliminares, con los nombres propios de Dulcinea, Sancho y, por supuesto, don Quijote. Véase Wiese, 2013.

provoca enorme expectativa, pues sorprende frente al tono del resto de los poemas. Pero es esta última visión de los personajes, antes del comienzo del relato, la que deja la puerta abierta en el tono más indicado. Es, según me aclara mi asesora, un final en séptima dominante: remata la estructura armónica y musical de estos poemas, y deja al receptor en la fila de su asiento, esperando ansioso lo que viene. Si consideramos, además, que el poema anterior es el de Solisdán —aquel en donde se nos dicen varias verdades de la historia de don Quijote—, la secuencia de estos dos últimos poemas es como un *crescendo*, el cual, además, nos hace entender con mayor certeza aún que los poemas anteriores tenían una intención irónica, y no la de una alabanza genuina. Funcionan, en la estructura de los preliminares, análogamente al último verso del poema de Gandalín: nuevamente, se trata de un final en acantilado —algo, como ya se ha dicho, recurrente en distintos momentos de la obra.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos en los que este soneto juzga cruelmente la realidad de la historia? Está presente la relativa pobreza de don Quijote, sobre todo en sus andanzas caballerescas —aunque de manera muy exagerada, pues Rocinante se queja de que su amo le roba la paja para comerla él—;¹⁰⁸ está el enamoramiento que, según su propio caballo, vuelve a nuestro héroe un asno; está la supuesta insensatez del amo y el “mayordomo o escudero”, que, en su enloquecida necesidad, acaban siendo, según el texto, “tan rocines como Rocinante”. No son muchos elementos, pero son tan potentes que no se necesitan más. Hasta ahora, si bien se habían hecho burlas de don Quijote y de Sancho, ninguna había sido de tal violencia, de tal escarnio como esta.¹⁰⁹ Y ninguna, tampoco, tan fácilmente comprendida en una primera lectura: el soneto no contiene, a diferencia de otros poemas anteriores, versos que puedan tener un doble sentido —uno, laudatorio; otro, irónico—, y

¹⁰⁸ Y, según Martín (1990, 354), la palabra “paja” establece un “malicioso juego”, pues también tiene una connotación sexual. Así, Rocinante implicaría que don Quijote no le da de comer y que tampoco le permite saciar otros apetitos —como en la historia de los yangüeses.

¹⁰⁹ Como me lo ha hecho ver el profesor Jorge Gutiérrez Reyna, hay una burla similar en el capítulo XXIX de la Segunda Parte, cuando se dice que Sancho y don Quijote “[v]olvieron a sus bestias y a ser bestias” (955).

que, por lo tanto, hagan dudar al lector. Asimismo, tampoco posee zonas oscuras o difíciles de interpretar, salvo el uso del adjetivo “metafísico” en el onceavo verso.

La palabra, según lo explica Rico (1997), podría ser substituida, en un primer nivel de literalidad, por el adjetivo “filósofo”, y haría referencia a que Rocinante habla, con una contundencia notoria, de un tema tan complejo como el amor. Pero hay mucho más de fondo, y

si replazáramos «metafísico» por *filósofo* la elegante agudeza cervantina se nos escaparía irremisiblemente, porque «metafísico» no es aquí solamente una variedad o una mera ponderación de filósofo, sino que tiene una entidad intransferible. De hecho, en primera instancia, la función de «Metafísico estáis» consiste en reproducir, para al mismo tiempo encarecerlo y dilatarlo, el «estáis ... delgado» del arranque [Rico: 1997, 257].

¿De qué manera? Primero que nada, “*Metafísico* era sinónimo de *sutil*, y *sutil* valía tanto ‘tenué’ como ‘agudo’; y era proverbial que «La hambre despierta el ingenio»” (Rico, 35, 3). Es decir que si Rocinante es agudo —o sea, metafísico—, como su comentario sobre el amor demuestra, es debido a que él mismo confiesa que no come: su continuo ayuno es la razón de su desarrollado ingenio.

Pero allí no acaba la cosa: “en tiempos de Cervantes, y ocasionalmente todavía hoy, (*h*)ético (en griego, *hétikós*) significaba ‘tísico, demacrado y consumido (como un tuberculoso)’ [...]; pero, como la voz se prestaba a ser entendida como ético (en griego, *éthikós*)” (Rico, 35, 3), y, como en las escuelas filosóficas la ética estaba un escalón jerárquico por abajo de la metafísica, la burla de Babieca consiste en decirle a Rocinante: “No estáis meramente ético, como suele decirse de las caballerías entecas, [...]: vos, Rocinante, ocupáis un grado más alto en la escala de la filosofía, entráis en el terreno de la metafísica, y por buenos motivos, pues, de tan delgado, casi sois ya esencia pura” (Rico: 1997, 262)

En todo caso, aunque el adjetivo ya explicado sea un tanto difícil de entender para nosotros, el resto del poema es bastante transparente. Es de notar, también, que, en este caso, la dificultad no sirve para esconder un insulto, sino para hacer un chiste a propósito de la flacura del rocín; es decir, se hace un chiste complicado a expensas de uno de los personajes que dialogan, pero al “amo” de Rocinante se le dice asno con toda claridad y sin ninguna intención de ocultamiento.

La claridad, por lo tanto, le otorga contundencia al soneto, y esa característica se ve también acrecentada por su espléndida configuración: este es, quizá, el mejor soneto de todos los preliminares; el más ingenioso y divertido. Los diálogos, que primero ocupan versos completos y luego hemistiquios, le otorgan velocidad, dinamismo; la agudeza de sus frases construye un discurso no solo cómico, sino memorable. Dice Wiese:

La distribución del diálogo constituye, probablemente, el eje estructural del soneto. En efecto, los pies están formados por los diálogos alternados de Babieca y de Rocinante: en el primer cuarteto de esta parte, la pregunta de Babieca ocupa un verso y la respuesta de Rocinante, otro. En el segundo cuarteto, solo se presenta una pregunta y una respuesta por interlocutor y cada una ocupa dos versos. La vuelta empieza con un terceto que es una intensificación paroxística de preguntas y respuestas que se alternan en el mismo verso (se forman, así, [hemistiquios] articulados de seis y cinco sílabas divididos por pausa medial). El terceto final es una coda dilatada en una pregunta retórica que se cuestiona aquello que en realidad afirma y que quiere que no solo Babieca, sino todos nosotros, aceptemos que don Quijote y Sancho son tan rocines (y, por extensión, tan asnos, recuérdese el verso 7) como Rocinante. ¿No es, verdaderamente, este gran soneto la puesta en crisis de lo dialógico como pretensión humana y —considerando la pregunta final— la atribución de necedad y animalidad a todo lo humano en el núcleo mismo de lo humano, es decir, en el lenguaje? [2013, 335].

Creo que la elección de dejarlo para el final, para el cierre, no es, por lo tanto, casualidad: si lo último que se nos dice de los protagonistas del relato es lo transmitido por este diálogo equino —de amplia tradición satírica, según aclara Martín (1990, 350-351)—, tan impactante,

ello será lo que más fresco tendremos en la cabeza al empezar el relato, al cual, como he dicho, entramos ya en el tono justo: expectantes de ciertos elementos, con muchas dudas sobre la historia y sus personajes, pero ya más certeros de la clase de héroe que don Quijote es. Entramos en la obra predispuestos a reírnos de sus desatinos. Al concluir los preliminares, se ha terminado de transformar la percepción anticipada que tenemos del caballero, la cual da inicio con las afirmaciones hiperbólicas del Prólogo —donde don Quijote es “luz y espejo de la caballería andante”. Lo curioso es que la verdad está en el término medio: ni estamos frente al más noble, casto y valiente caballero; ni estamos ante un hombre tan necio como un rocín.

En cuanto a Sancho, “el mayordomo o escudero”, el lector no volverá a oír de él, sino hasta muchas páginas más adelante, en el capítulo VII. Sin duda, son seis capítulos en los que no dejaremos de aguardar su tan anunciada aparición. Tal manejo de la tensión, ya lo he dicho, provoca que la introducción del personaje dentro de la historia se vea ampliamente resaltada. Y la tensión, por supuesto, se ve aumentada por este poema.

Por último, es importante este soneto, pues “representa la última ironía en cuanto a la autoría. Al poner su soneto en boca de estos dos necios caballos, Cervantes está llamando asnos a todos los poetas (como Lope) que se complacen en componer absurda poesía encomiástica y que asisten al tipo de academia cuyo pan de cada día era la recitación de ridículos y frívolos versos, la envidia, y la murmuración.” (Martín: 1990, 356).¹¹⁰ Recordemos que la parodia de las convenciones editoriales de la época fue el motivo primero por el que Cervantes decidió emprender la escritura de estos absurdos poemas falsamente encomiásticos. Afortunadamente, supo ir mucho más allá.

¹¹⁰ A propósito, y dada la falta de un poeta claramente definido para este soneto —al contrario de los anteriores—, habría que preguntarnos a quién le podríamos adjudicar su autoría. Aunque siempre es claro que Cervantes es la voz detrás de la voz en estos preliminares, creo que la intención de este soneto es, justamente, una transformación más radical aun de la voz autoral: al tratarse de un diálogo entre ellas, los autores últimos son las mismas monturas.

Los poemas preliminares como conjunto

Ahora que hemos revisado más o menos detenidamente cada uno de los poemas preliminares, creo que es importante hacer algunas anotaciones en cuanto a sus funciones como conjunto.

Ya he apuntado que los diez poemas se entrelazan dentro de una estructura compleja, destinada a confundir al lector, a crearle falsas expectativas, a anticiparle ciertos elementos de la historia y de sus personajes, a divertirlo, a hacerlo reír, a darle pautas de lectura. No es, sin embargo, una estructura lisa, libre de fisuras, sino rugosa y con altibajos. Se nos otorga cierta información que, al siguiente poema, es contrapunteada por información encontrada; vemos cómo se alaba, aparentemente, a los personajes, para luego ver cómo se hace burla de sus defectos; escuchamos que don Quijote es un gran caballero, para después enterarnos de que es un loco, al que apalean y maltratan en la consecución de sus “fazañas”, etc. Cada poema, además, tiene su propio estilo y su propio tono, aunque no deje de haber concordancias y cierta cohesión interna en todo el conjunto. Un ejemplo es la manera en la que los poemas —salvo el último— oscilan entre dos polos: el de la veracidad y el de la mentira, con base en el relato. Asimismo, los poemas preliminares introducen al lector al mundo creado por don Quijote: allí están los caballeros ideales a los que busca emular; allí su dama; allí su escudero y las cabalgaduras de ambos; allí la realidad que el héroe busca transformar en otra cosa más noble. Pero no solo eso: presentan ese mundo, a la par que muestran algunas de sus fisuras, de sus incongruencias y resquebrajaduras.

De toda la maraña de correspondencias y contrastes, el lector —ese lector ideal que Cervantes debía de tener en mente— emerge más listo para enfrentarse con la obra; para recibirla de la manera en que se espera de él. Ya no le serán tan ajenos ciertos juegos

desorientadores del narrador, ya no buscará aferrarse a una interpretación de la realidad —es decir, a *una* verdad dentro del relato—, ya no se extrañará ante la ambigüedad y el engaño, ya estará familiarizado con una serie de recursos estilísticos empleados por Cervantes. Y no solo eso: los poemas preliminares también están allí para picar su curiosidad, para arrojarle anzuelos de tensión narrativa y estirar la cuerda que lo jala a una lectura de la obra más ávida desde un inicio, basada en la búsqueda por reafirmar sus certezas y resolver sus dudas. (No hay que olvidar que lo anterior se va dando progresivamente desde el Prólogo, cuyo diálogo con los poemas preliminares es muy importante.)

¿Y cuáles son, al final, después de su tránsito por los poemas, tales dudas, tales certezas? Para empezar, el lector ha terminado de confirmar lo que intuía desde el Prólogo: que el *Quijote* no es un libro de caballerías típico. Intuye, también, que el tono humorístico rige, predominantemente, sobre los otros; intuye que don Quijote pinta para ser un personaje de lo más extravagante —un loco que fracasa en sus hazañas, un caballero pobre, un héroe atípico—; sabe que Dulcinea y Sancho, al parecer personajes rústicos, tampoco se apegan a los modelos de los libros de caballerías.

No obstante, toda esta información necesita ser confirmada o descartada por la novela. Tal es el primer campo de la duda: ¿hasta dónde los límites de esta parodia? ¿Cuál es su particular configuración? ¿A qué grado llega la atipicidad heroica del hidalgo manchego? Su locura, ¿en qué consiste exactamente? ¿Cómo se relaciona él, en efecto, con su dama, vestida de librea? ¿Cómo con su escudero? Estos personajes, ¿existen en un mundo caballeresco real o son parte de la interpretación que don Quijote, el loco, hace del mundo? Los personajes que en los poemas preliminares se dirigen a don Quijote, y a Sancho y Dulcinea, ¿forman parte de la historia, aunque sean tomados de otros libros? Algunas de estas dudas se resolverán desde el primer capítulo, pero otras tardarán capítulos más —e incluso hasta el

final de la novela. Y aun en las que encuentran primero su solución sucede algo extraordinario: hay suspenso desde antes de entrar al primer capítulo, y ciertos elementos básicos de la historia son recibidos como algo ya esperado, como algo que deseábamos de antemano conocer. Lo anterior solo puede ayudar a enfatizar tales elementos, a resaltarlos, y eso produce que ciertos aspectos de la obra sean más memorables aún.

Por consiguiente, los poemas preliminares del *Quijote* no son solo un adorno puesto en el umbral del libro, sino que están completamente inmiscuidos en la ficción narrativa. Al igual que el Prólogo, forman parte crucial del libro, dejando de ser, por lo tanto, meros contenidos “paratextuales.”¹¹¹

Por todo lo hasta aquí expuesto, estoy en desacuerdo con la idea generalizada de que estos poemas son “malos”. Lo son, tal vez, como textos autónomos (y habría que cuestionarse seriamente tal afirmación, pues, sobre todo, hay que estudiarlos no como poemas, a secas, sino como poemas burlescos, en los que algunos aparentes defectos tienen la intención de resaltar ciertos elementos humorísticos —por eso Martín afirma que, como poemas burlescos, son intachables—). Pero no creo que la intención de Cervantes haya sido nunca escribir buenos poemas aislados, sino, más bien, crear una atmósfera y una estructura complejas, en la que cada poema tiene sus funciones, como los temas y subtemas dentro de una elaborada construcción musical. Es notable cómo lo que empezó como una parodia a las convenciones editoriales de la época se convirtió en un prelude tan rico para la obra, en una antesala tan iluminadora. En su diálogo con el resto del libro, está, entonces, su complejidad y su riqueza.

¹¹¹ Lo anterior es algo recurrente en el libro: “Si el umbral paratextual es una zona intermedia, fronteriza, entre lo que es texto y lo que no lo es, el autor [Cervantes] transgrede continuamente esa frontera, traspasando el umbral en uno y otro sentido de modo que el relato integra, comentándolos y analizándolos, buena parte de los elementos paratextuales dando lugar a continuas interferencias entre texto narrativo y aparato protocolario” (Paz: 1990, 761). Paz analiza, por ejemplo, los epígrafes internos.

En el párrafo anterior se menciona, de nuevo, un aspecto fundamental de los poemas preliminares: su falta de autonomía, elemento crucial para su justa valoración. Cabe, por ende, preguntarnos qué es un poema, y si la autonomía es uno de sus rasgos fundamentales. ¿Un poema puede seguir siéndolo al dejar de ser un texto autónomo, al depender de un contexto tan ceñido para funcionar plenamente?

Mijail Bajtín ha estudiado, como se sabe, “El problema de los géneros discursivos” (1982). En ese trabajo, el autor considera que la unidad comunicativa de la lengua es el *enunciado* y que un enunciado puede ser desde una réplica en un diálogo cotidiano hasta una novela, sin perder de vista que existen enunciados *primarios* y que éstos, articulados de otra manera, pueden formar otros *secundarios*:

Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros. Por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela conservan su forma y su importancia cotidiana tan solo como parte del contenido de la novela, participan de la realidad tan solo a través de la totalidad de la novela; es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de estas, aquel es un enunciado secundario (complejo) [Bajtín, 1982: 250].

De acuerdo con esta clasificación, los poemas, al igual que las novelas, son géneros de enunciados secundarios. En el caso del *Quijote*, la obra narrativa no solo está compuesta por enunciados primarios sino que, también, incluye *otros* enunciados secundarios, y esta mezcla, que convertiría a la obra en una especie de enunciado de tercer grado, es determinante para su conformación, ya que, recordemos, los poemas preliminares no son los únicos que aparecen en el libro cervantino. (E igualmente habría que recordar la aparición de otros relatos, más o menos independientes, intercalados en ciertos momentos del libro.)

Asimismo, no hay que perder de vista que si los enunciados primarios se transforman cuando forman parte de enunciados secundarios, lo mismo, es evidente, les sucederá a los enunciados secundarios incluidos en otros. Es importante, ahora, preguntarnos hasta dónde llega esa transformación.

Para responder, podemos comenzar diciendo que, en definitiva, no estamos ante poemas comunes y corrientes; no se trata de textos que se basten a sí mismos como acontecimientos artísticos, sino, más bien, de zonas de un enunciado más vasto que recurren a otra configuración formal para lograr ciertos efectos en pos de la totalidad de la obra; son partes de un discurso complejo que imitan el género poético para causar, en el receptor, determinado efecto.

Pero, además de ser parte de un enunciado mayor, estamos frente a versos paródicos — es decir, frente a representaciones burlescas de géneros reales. De hecho, el propio Bajtín, en un texto donde comenta los sonetos preliminares del *Quijote* —elude, como se ve, las décimas de cabo roto—, dice:

Aunque como sonetos están compuestos irreprochablemente, en ningún caso los podemos adscribir al género soneto. Constituyen en este caso parte de la novela; pero ni aun aislado, ningún soneto paródico pertenece al género soneto. En el soneto paródico, la forma soneto no constituye un género; es decir, no es la forma de un conjunto, sino el *objeto de la representación*; el soneto es aquí el *héroe de la parodia*. En la parodia de soneto tenemos que reconocer al soneto, su forma, su estilo específico, su manera de ver, de seleccionar y de valorar el mundo, su concepción de soneto, por decirlo así. La parodia puede representar y también ridiculizar mejor o peor esos rasgos del soneto, con mayor profundidad, o con mayor superficialidad. Pero, en cualquier caso, no tenemos ante nosotros un soneto, sino la *imagen del soneto* [citado por Wiese: 2013, 327].

Con todo, y a pesar de lo anterior, no creo que tenga sentido dejar de llamarlos “poemas”, ya que poseen muchos aspectos, también fundamentales, de lo que un poema es. También por todo lo anterior creo que resulta absurdo juzgar los diez textos preliminares

aquí analizados con los mismos parámetros estéticos con los que valoramos un soneto o unas décimas comunes y corrientes. Si son distintos muchos elementos que los configuran, ¿cómo pedirles que sean algo que nunca pretendieron ser?¹¹²

En ese orden de ideas, debemos de dejar de juzgar su aparente descuido —el cual, por su reincidencia, se vuelve un rasgo estilístico— como un defecto. Tal descuido puede dejarse ver en un desliz sintáctico, por ejemplo, o consistir en la repetición innecesaria de elementos dentro de una composición de por sí breve como el soneto, o en la redacción de versos atropellados. Si repasamos los poemas preliminares, veremos que, desde el de Urganda, este tipo de supuestos tropiezos aparecen continuamente.¹¹³ Esto tan solo refuerza la idea de que a Cervantes no le importaba crear “buenos” poemas, ya porque los personajes a los que aquí da voz no tenían por qué ser buenos poetas —como don Quijote no lo es, según se demuestra en el capítulo XXVI, con el poema escrito por él en las cortezas de los árboles—, ya porque es otra manera de burlarse de las convenciones editoriales de su época (habría que preguntarnos cuán buenos eran realmente los poemas laudatorios puestos a la entrada de las obras), ya porque esa falta aparente de calidad refuerza algunas de sus intenciones burlescas. En cualquier caso, ese aspecto tiende también un lazo entre estos preliminares y les da cohesión.

Otro aspecto común entre ellos es el anacronismo introducido por el hecho de que la mayoría de sus supuestos autores sean personajes pertenecientes al pasado —y muertos

¹¹² “[P]odemos encuadrar la producción poética cervantina entre los dos ejes que la definen históricamente, esto es, la crisis de la poesía española en el tránsito del siglo XVI al XVII y los irónicos juegos de perspectivas característicos de toda la obra del autor. Ni uno ni otro elemento eran propicios, ciertamente, a una efusión de lirismo, tal como la que en una determinada tradición crítica se suele exigir a la poesía; pero la ausencia del mismo no ha de ser un elemento descalificador de una poesía que no parte de esa exigencia, ni podemos atender críticamente a ella sin tener en cuenta sus propias premisas y circunstancias.” (Ruiz Pérez: 1997, 77).

¹¹³ En las décimas ahijadas a la hechicera tenemos la última estrofa con el imperativo “Deja”, tan anómalo en su contexto y difícil de acomodar en la lógica discursiva del poema; en el soneto de Amadís, el primer terceto, como lo señalé en su momento, repite vacuamente sus propias ideas; el de Belianís tiene algunos de los versos más atropellados de los preliminares; en el de Gandalín, el penúltimo verso, como se recordará, introduce una construcción imposible en español (“que a sólo tú nuestro español Ovidio”), etc.

muchos años antes de las aventuras de don Quijote. Ahora bien, aunque el anacronismo instaurado por los poemas desaparece apenas comienza el primer capítulo —pues don Quijote no convive con esos personajes, ni mucho menos—, el libro nos tiene reservados otros desbarajustes temporales. Un ejemplo: tal como me lo hizo ver mi asesora, Cide Hamete Benengeli es un personaje imposible en términos reales: la existencia de un historiador moro en España para la época en que fue, en el plano de la ficción, escrita la historia de don Quijote, es impensable. Otro ejemplo, como se recordará, es el juego establecido, al final de la Primera Parte, con el hallazgo de los epitafios dentro de una caja de plomo, rescatada de “los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba” (647). En ese sentido, los poemas preliminares tienen dos intenciones: desorientarnos, presentándonos situaciones que transgreden la linealidad del tiempo, pero, a la vez, tal transgresión nos prepara para desentrañar las otras que encontraremos en el cuerpo de la historia. Ullman lo plantea así: “[Los poemas preliminares son] a prelude to the intricate ways in which the author plays with the time dimension, especially his jumbling of the order of historical time” (1963, 213).

Tal vez, todas estas incongruencias temporales estén determinadas por un aspecto crucial de la historia: el oficio que don Quijote decide imitar es ya un anacronismo por sí mismo, manifiesto, además, explícitamente dentro del relato, tanto por don Quijote (su intención es “revivir” el “olvidado” arte de la caballería andante) como por muchos de los personajes con los que se encuentra.¹¹⁴ Pareciera así que la locura de don Quijote permea la estructura misma

¹¹⁴ Si bien es cierto que constantemente se afirma que los caballeros andantes son cosa del pasado, existen en el libro ciertos segmentos en los que se afirma lo contrario; es decir, que los caballeros andantes existían, en la realidad, en los tiempos de don Quijote. Es esta una de las contradicciones desconcertantes de la obra; sin embargo, es cierto que, existieran o no caballeros andantes en España, la reacción de la mayoría de los personajes, ante la pretensión de don Quijote de ser uno de ellos, es la de la sorpresa, ya que consideran tal oficio como algo anacrónico. (En Ullman, 1963, 2, se considera que el anacronismo está en que Don Quijote, al actuar bajo una escala de valores obsoleta, representa un juicio del pasado hacia el presente, como el de los personajes de estos poemas a los personajes de la novela).

de la novela; que es ella la que determina la existencia y particular configuración de este tipo de absurdos y rupturas en el tiempo.

Hay un último aspecto que me parece importante recuperar sobre los poemas preliminares como conjunto: la transición que representan entre el yo que habla en el Prólogo —más o menos identificable con Cervantes— y el narrador cuya voz comenzamos a oír en el primer capítulo. Los poemas preliminares, al ser un ejercicio en el que el autor se pone en los zapatos de una serie de personajes y elabora un discurso claramente definido para cada uno de ellos, funcionan como un elemento que va disolviendo la voz del autor, la cual se nos difumina entre las de Amadís y Orlando y Oriana —y, finalmente, en la pérdida completa del figura autoral en el diálogo final. Así, cuando leemos la frase “En un lugar de la Mancha”, se nos ha limpiado el paladar del plato ofrecido por el Prólogo, y podemos disponernos a disfrutar un nuevo banquete, con sus propias características y sabores. El narrador del *Quijote* es misterioso y confuso y desconcertante. En ese sentido, los poemas preliminares nos preparan también para dejarnos llevar por su voz.

De igual manera, al reflejar la voluntad autoral de asignarles una voz distinta a cada personaje, así como una visión particular del mundo, anticipan otro rasgo muy importante en el libro: me refiero a lo que Ullman llama la “técnica perspectivista” de Cervantes —un eco de la polifonía bajtiniana—; esto es, que los personajes de la obra tienen una identidad claramente definida, visible en la construcción de su discurso, de su mentalidad, de su postura moral, etc. Lo anterior provoca que, a menudo, emitan opiniones encontradas y opuestas sobre determinado aspecto de la realidad. Gran parte del *Quijote* está puesta en boca de los personajes —o sea, en el diálogo constante entre los protagonistas, y entre ellos y el resto de las figuras que encuentran en sus andanzas. Los poemas preliminares, de alguna forma, participan también del mismo fenómeno: su estructura es hasta cierto punto dialógica, dado

que comparten un tema en común; pero todos lo abordan desde un enfoque distinto y con distintas intenciones.

En la última sección de este trabajo, las conclusiones, retomaré todos los elementos que he analizado en los poemas preliminares, tanto individualmente como de manera colectiva. Antes, no obstante, es necesario que me refiera a los poemas elegíacos colocados al final del *Quijote* de 1605, dado que la comparación entre ellos y los preliminares puede arrojar nuevos elementos útiles para la valoración de éstos.

Los poemas preliminares frente a los epitafios finales

Similitudes entre ambos grupos textuales

He dicho que los poemas preliminares no son los únicos poemas en el *Quijote*, y he señalado los vínculos que existen entre ellos y el resto de la obra. Si ahora recupero ambas ideas se debe a que, justamente, tales vínculos se ven reforzados aún más por la aparición de otros poemas al cierre del *Quijote* de 1605. Me refiero a los epitafios de los académicos de la Argamasilla.

Hace ya algunas páginas, mencioné cómo ciertos elementos de los poemas preliminares nos pueden llevar a concluir que el propio Cervantes pensaba que, una vez leída, su propia obra invitaría a su lector ideal a realizar una relectura, en donde pudiera aprehender toda una serie de cosas que, por más avezado que fuera, se le habrían escapado a la primera. Tal afirmación se ve confirmada por la aparición de estos poemas elegíacos al final del capítulo LII, el último de la Primera Parte, y esto se debe a que son, en muchos aspectos, parecidos a los preliminares. Es natural, por lo tanto, que, en la mente de cualquier lector, los poemas finales remitan, inmediatamente, a aquellos. Así, parece que toda la obra transcurre en medio de dos signos de paréntesis escritos en verso que la abrazan y le dan una cohesión aún mayor —por eso, Ullman dice que la enmarcan. A propósito de ello, vale la pena recordar las palabras del canónigo, en el capítulo XLVII, cuando dice que, en un buen libro, el medio debe corresponder al principio, y el fin al principio y al medio (I, 47). Las palabras del religioso son, en muchos sentidos —como lo ha estudiado Riley, entre otros—, una manifestación de algunos principios creativos del propio Cervantes. No es raro, por lo tanto, que nuestro autor haya decidido, tal vez para reforzar esa idea de congruencia en un libro tan

vasto y contradictorio, ofrecer, mediante los poemas preliminares y finales, un elemento más de unidad e ilación.

De hecho, según Márquez Villanueva y Martín, los epitafios finales completan el entramado de toda la novela, de una forma muy curiosa:

In fact, the structure of Part One of *Don Quixote* corresponds perfectly to that of literary academies. These meetings consisted of three stages: first came an encomium of the president and other officials, then the reading of poetry, and finally the *vejamen*. Clemencín says in his edition of the novel that Don Quixote is the president of the Academia de la Argamasilla. This is true since all the paladins praise him and his fellow “officers” (Dulcinea and Sancho) at the beginning. Therefore, the sonnet encomiums represent the first stage of the meeting; the epitaphs, the third. Francisco Márquez Villanueva, noting this structure, has ingeniously observed that what remains in the middle is, in fact, the reading of *Don Quixote* and the most fabulous academic session ever held. This would mean that not only the *vejadores* but also the paladins (and even Cervantes) are, in fact, members of this Manchegan academy. And what are these poets but buffoons mocking and parodying the world that surrounds them? Not only do they unite *Don Quixote* into a coherent and meaningful whole, but they also link it to the madness of the world outside the book [Martín: 1991, 156].

Pero, además de estos vínculos estructurales que podemos tender entre ambos grupos, ¿en qué sentidos son similares los poemas preliminares a los finales? Para responder esta pregunta de una manera sencilla, se puede elaborar un listado:

1) *Autoría*: el primer aspecto que los hermana es el hecho de que los poemas de ambos grupos fueron “ahijados” a personajes diversos. En el primer grupo, se trata, casi en su totalidad, de personajes de libros de caballerías; en el segundo, de miembros de una Academia literaria de nombres francamente ridículos —por lo que es difícil tomarlos en serio.

2) *Temas*: tanto los preliminares como los finales tratan de lo mismo: de los personajes de la obra.¹¹⁵ En los primeros —a excepción del diálogo equino—, el tema está abordado desde la fingida alabanza por sus proezas pasadas, presentes o futuras. En el caso de los finales, al tratarse de epitafios, lo importante es la supuesta celebración de su vida, ya terminada.

3) *Tono*: ambos conjuntos comparten cierto tono humorístico. No obstante, los preliminares juegan más con el sarcasmo y la ironía, acaso con el fin de confundir al lector, que aún no sabe quiénes y cómo son los personajes de la obra. En los finales, en cambio, Cervantes sabe que no tiene caso ya mentirle al lector mediante una falsa idealización de sus personajes, por lo que el tono de estos textos es más de burla —por eso pueden ser vistos como un vejamen—, y en ellos se habla con mayor franqueza sobre sus defectos reales —por más que a veces exageren— y de algunas de sus virtudes.

4) *Anacronismo*: desde el punto de vista de la localización en el tiempo de la obra, los poemas preliminares y finales, debido a sus juegos autorales, representan un claro anacronismo. Por un lado, como lo he ya apuntado, los autores de los iniciales son caballeros muertos, supuestamente, muchos años antes de la vida e historia de don Quijote. Por el otro, los poemas elegíacos de los académicos de la Argamasilla fueron descubiertos en una caja de plomo encontrada “en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba”, en cuyo interior “se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en verso castellano” (647). Estos anacronismos no son hechos aislados dentro de la obra, sino que constituyen un eco de otras incongruencias temporales por el estilo, a las que también he aludido ya.

Un elemento más queda por describir en esta enumeración. Me refiero a la:

¹¹⁵ Esto salvo el de Urganda, que sí habla de los personajes, pero sin ser su única temática.

5) *Anticipación de elementos narrativos*: hasta ahora, he considerado al segundo grupo de poemas, al de los epitafios, como poemas “finales”; es decir, como poemas de clausura. Aunque esto no deje de ser cierto, es importante resaltar lo siguiente: justo antes de su aparición, en el mismo capítulo LII, el narrador ya nos anuncia la posibilidad de una continuación de las aventuras de don Quijote. El primer indicio de tal promesa se nos da cuando las mujeres de la casa del héroe, una vez que su amo y tío les fue devuelto, y mientras lo cuidaban, “quedaron confusas y temerosas de que se habían de ver sin su amo y tío en el mismo punto que tuviese alguna mejoría”. Y luego concluye el narrador: “y sí fue como ellas imaginaron” (646). Un segundo indicio se encuentra un poco más adelante, cuando el narrador plantea que, en esa que sería su tercera salida —la cual, se nos dice, no ha podido ser documentada aún por el historiador del libro, pero cuya fama perdura—, don Quijote llegará hasta Zaragoza, para participar en unas famosas justas —cosa que nunca sucede. Finalmente, se nos dice que, así como no se pudo documentar esa tercera salida del héroe manchego, tampoco se hubiera podido saber nada sobre “su fin y acabamiento, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte” —y aquí viene la introducción a los poemas elegíacos—:

no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que *contenían muchas de sus bazañas* 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.

Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a luz, sino que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo, que con esto se tendrá por bien

pagado y satisfecho y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo [647].

Es decir, los poemas —que aparecen justo después de este último párrafo— son, de alguna forma, solo un tentempié con el que el narrador nos entretiene, mientras que el “fidedigno autor” de la historia se anima a buscar y sacar a la luz otras aventuras de nuestro caballero.

Llegados a este punto, si trazamos una línea temporal entre el final de la Primera Parte y lo que está implícito en varios de estos poemas —es decir, la muerte de los personajes de la historia—, nos queda, en el medio, un enorme campo vacío, del que apenas conocemos unos cuantos elementos, gracias a los párrafos anteriormente citados y a los epitafios que preceden. Tales elementos son los siguientes: que habrá, por lo menos, una tercera salida; que don Quijote llegará a Zaragoza —pasando por Sierra Negra y Montiel y Aranjuez, según afirma el académico Monicongo—; que, por lo visto, seguirá acompañado de su fiel escudero Sancho y de Rocinante; que continuará enamorado de Dulcinea —de quien tenemos ya mucha más información—, pero no si por fin la “alcanzará a fuerza de brazos”. No sabemos, por ejemplo, en qué consistirán las nuevas fazañas del hidalgo, ni qué situación habrá provocado su muerte. Hay mucho por descubrir, pensamos, en la prometida continuación de este libro. La avidez resurge como conclusión a la Primera Parte, y nos queda una sensación de incompletud que nos hará esperar con impaciencia el siguiente tomo. La disonancia de los poemas finales, el desconcierto provocado por el anuncio de la muerte de los personajes —aspectos desarrollados un poco más adelante en este texto—, son solo elementos que refuerzan esa sensación.

Con base en todo lo anterior, creo pertinente dejar de considerar estos poemas como meramente finales, y analizarlos también a la luz de lo que anuncian: es decir, no como broches, sino, de alguna forma, como precursores de esa Segunda Parte ahora prometida,

acerca de la cual, gracias a todas las citas provistas con anterioridad, podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que Cervantes, al darle punto final a esta Primera Parte, estaba ya pensando en escribir.¹¹⁶ Así, al igual que sucedía con los poemas preliminares, aquí se proporciona cierta información que solo será confirmada o negada en la Segunda Parte. El caso más evidente, como es obvio, es la muerte del hidalgo manchego —que sí presenciaremos al final del *Quijote* de 1615—, así como las de Dulcinea, Sancho y Rocinante —cuyas circunstancias nunca sabremos.¹¹⁷

¿Qué mejor gancho de tensión narrativa que la anunciada muerte del héroe de la obra? Las muertes de los héroes de libros de caballerías eran siempre cosa seria. ¿A qué lector, después de transitar por la Primera Parte del *Quijote*, no le picaría la curiosidad por saber las circunstancias de la muerte del hidalgo? Se nos anuncia, abruptamente, el final absoluto de la vida del héroe: ¿no es natural, por lo tanto, ansiar encontrarse con nuevas páginas en las que se llene el vacío, entre el final de la Primera Parte, y ese final rotundo de don Quijote?

La anticipación de la muerte del hidalgo, por otro lado, se verá reforzada en el Prólogo de la Segunda Parte, donde Cervantes anuncia que, ahora sí, nos da a “don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle falsos testimonios” (677). El comentario surge de la publicación de la continuación apócrifa de Avellaneda, pero, de cualquier forma, al hablar de la muerte de don Quijote, se vuelve un eco de los poemas finales de la Primera Parte.

En cuanto a la muerte de Sancho, Dulcinea y Rocinante, al ser sucesos que no forman parte del *Quijote*, provocan que, en cierto sentido, el lector espere la aparición de algo que no sucederá en la obra, por lo que podrían tal vez considerarse elementos de despiste, al igual

¹¹⁶ Otro argumento en favor de esta afirmación son la enorme cantidad de vínculos narrativos existentes entre las dos partes, los cuales podrían llevarnos a concluir que el plan del *Quijote* de 1615 estuvo desde un inicio en la mente de Cervantes —y no sólo desde el final de la Primera Parte.

¹¹⁷ Aunque, por cierto, podríamos preguntarnos si Dulcinea puede morir, al ser, en realidad, un personaje inventado por don Quijote.

que otros elementos contenidos en los epitafios: alguno tiene que ver, por ejemplo, con la relación entre don Quijote y Dulcinea; otro, con los lugares que el héroe manchego visitará en su próxima salida —en la que no va a Zaragoza, ni a Montiel, ni a Aranjuez—; otro más, con los posibles logros de Sancho en su ambición por escalar socialmente...

Diferencias entre los poemas preliminares y los epitafios

Hasta ahora, me he dedicado a puntualizar las grandes similitudes que existen entre ambos grupos de poemas. No obstante, son varias también sus diferencias. Esto quiere decir que el conjunto de sonetos y décimas finales tiene, más allá de su relación con los preliminares, sus propias características y su propia configuración; su propia manera de encajar dentro de la obra, contradiciéndola a veces, resumiendo, otras, algunos de sus rasgos fundamentales. El primer aspecto a resaltar es uno ya anunciado párrafos atrás: si algo provocan los epitafios en una primera lectura es extrañeza. Su manera de irrumpir en la obra es altamente disonante: se nos queda la historia de don Quijote a medio contar, con la promesa de una salida siguiente, que lo llevará hasta Zaragoza, y de pronto se nos presentan, en medio de un anacronismo abrupto, estos poemas que hablan sobre la sepultura del hidalgo manchego. El cambio de tono y de temática es brusco y desconcierta. El cierre de la obra total es, de nuevo, como en acantilado, radical, y tal radicalidad aumenta, como ya lo he dicho, el suspenso.

Por otro lado, estos poemas, a diferencia de los preliminares, tienen una cohesión interna mucho mayor como conjunto; es decir, existen menos variaciones de tono entre ellos, lo cual provoca, asimismo, que sus autores no se distinguen con la misma claridad. Tal vez, al ser integrantes de una academia literaria, Cervantes haya decidido otorgarles, sin reticencias, un tipo de voz más uniforme. Asimismo, estos poemas finales no comparten aquella oscilación

pendular, en el tono y la perspectiva, que se ha descrito a propósito de los preliminares: en este caso, todos ofrecen la misma percepción de los personajes. ¿Y cuál es esa percepción? La de alabarlos, de manera abiertamente irónica, al mismo tiempo que se les denuesta o se hace mofa de ellos por algunas de sus deficiencias. Veamos un ejemplo: a don Quijote, se le dice “calvatuerno” (palabra que significaba “calvo” y que, popularmente, valía también por “loco”), se menciona que su juicio anduvo sin veleta y se le califica de caballero “bien molido y malandante”; pero, al mismo tiempo, se habla de su valentía y de su esfuerzo, y se manifiesta que el arte debe inventar un estilo diferente para poder cantar las proezas de ese nuevo paladín. A pesar de que este sea un héroe tan peculiar como don Quijote, tal declaración es una manera de enaltecer a su creador —vemos un nuevo autoelogio cervantino—, y, por extensión, de enaltecerlo a él mismo como creación literaria.

Es curioso, por lo mismo, el primer soneto dedicado a don Quijote en estos poemas finales: en él, se hace un recuento de los personajes más famosos de los libros de caballerías, con los cuales ya hemos tenido contacto en los poemas preliminares y en el curso del libro. En el soneto, se dice que don Quijote los supera a todos ellos. Ahora, a la luz de la obra, parecería absurdo que se nos diga tal cosa. Sin embargo, creo que Cervantes intuía hasta dónde había llegado su genio: si don Quijote los supera a todos es porque es un personaje mucho más memorable. No los supera en hazañas, pero eso no importa tanto.

Algo similar sucede con Sancho: a la par que se le critica por sus rasgos físicos, por su simpleza y se le llama majadero, aparece cierto elemento de compasión hacia él, al decir que el tacaño siglo no le permitió cumplir sus aspiraciones de escalar socialmente —aunque sí se vuelve gobernador en la Segunda Parte, pero ya se sabe de qué manera. El último terceto del poema dedicado a él introduce, además, un rasgo de crítica social, bañado también de compasión, un tanto atípico en el *Quijote*:

¡Oh vanas esperanzas de la gente,
cómo pasáis con prometer descanso
y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño! [651]¹¹⁸

Como puede verse, las alabanzas —o, más bien, los comentarios positivos sobre los personajes— en estos poemas finales¹¹⁹ son, al revés de lo que sucedía en la mayoría de los preliminares, más realistas y mesurados. Más centrados en los verdaderos rasgos de cada personaje, y no en una idealización que no se corresponde con la historia. Esto, tal vez, se deba a que, después del tránsito por la Primera Parte, el lector ya sabe cuál es la realidad del relato, por lo cual pierde sentido tratar de engañarlo.

Más allá de todas las similitudes y diferencias entre los dos grupos de textos, los poemas finales nos hacen plantearnos una pregunta muy importante: en los poemas preliminares, parecía que Cervantes, de entrada, los incluyó para darle la vuelta a ciertas convenciones editoriales, y que, siguiendo esa intención, logró enriquecer su obra, con determinados recursos que halló en esa búsqueda. Ahora no existe el impulso por cumplir o por burlarse de tales convenciones. Además del juego estructural propuesto por Márquez Villanueva y Martín, cabe, por lo tanto, preguntarnos qué es lo que el autor obtiene del empleo del verso que no obtiene del de la prosa.

La pregunta anterior es ya materia de otro trabajo, pero apunto aquí la siguiente hipótesis: según Francisco Rico, un poema es “un objeto verbal forjado para permanecer en

¹¹⁸ Salta a la vista, como lo señala Rico (651, 77), y como me lo hizo ver el profesor David Huerta, el parecido con el verso gongorino “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

¹¹⁹ Para más información sobre los poemas finales del *Quijote* de 1605, e incluso sobre su relación con los preliminares, véase Márquez Villanueva, 1987. Asimismo, hay algunos párrafos interesantes —sobre todo en cuanto al análisis métrico y formal de varios de los poemas— en Wiese, 2013, y Martín (1991) también les dedica unas cuantas páginas (147-156), en las que los analiza como conjunto y comenta varias de sus características más importantes.

la memoria”. Esta definición, aunque cuestionable en ciertos sentidos, consigna un rasgo fundamental del verso: el empleo riguroso de los recursos métricos y sonoros hacen de la poesía algo recordable. Lo que se diga en ella es más pegajoso, por decirlo de una forma coloquial. Esta cualidad hace que lo que se nos diga en verso se nos grabe más y nos ronde con más insistencia la cabeza. Además, si prácticamente todo el libro está en prosa, resulta evidente que lo que esté en verso tendrá un realce inmediato por contraste. En consecuencia, los poemas en el *Quijote*, tan solo por ser poemas dentro de una obra mayormente prosística, sirven para enfatizar lo que se diga en ellos, ya por sí mismos, ya por sus vínculos con el resto del libro. De qué maneras esto sucede y cuáles son las funciones que cada poema cumple en el entramado narrativo solo puede ser entendido con base en su revisión meticulosa. Y ello también servirá de fundamento para realizar una descripción general del uso del verso en el *Quijote*.¹²⁰ Espero que este trabajo haya contribuido en algo a esa tarea.

¹²⁰ Existe la posibilidad de expandir aún más los límites de esta línea de estudio: no ya los poemas quijotescos, sino todos los poemas cervantinos incluidos en alguna obra escrita en prosa —la *Galatea*, las *Novelas ejemplares*, el *Quijote*, el *Persiles*. Y aún más: según Montero Reguera (2004), la inserción de poesía en las obras prosísticas del Siglo de Oro es también una materia que no ha sido estudiada lo suficiente. Es importante recordar, como nos dice el propio Montero, que el uso de tal recurso no está en el supuesto modelo del *Quijote*, los libros de caballerías, sino en otros géneros —como la picaresca y la novela pastoril. Cervantes, en ese sentido, toma ejemplo de esos otros géneros para aplicar algunas de sus características —no sólo esta— a su parodia caballescica. En cuanto al estudio de la poesía en el *Quijote*, el propio artículo de Montero es un excelente punto de partida, así como el de Romo Feito (2012), incluido en la bibliografía.

CONCLUSIONES

Después del análisis de cada uno de los poemas preliminares, así como de algunos segmentos del Prólogo, en los que se hace referencia a la inclusión de éstos; después de revisar en qué manera tales poemas se engarzan entre sí para formar una estructura compleja, llena de matices y significados, y de contrastar su carácter grupal frente al de los epitafios que aparecen al final del *Quijote* de 1605, conviene, para terminar este trabajo, hacer un recuento de lo que queda dicho:

Primero que nada, la aparición misma de los poemas preliminares, en contradicción con lo anunciado en el Prólogo, pone a la vista una de las primeras paradojas en aparecer dentro del libro —y una muy notoria y sorprendente. Lo anterior es importante, pues la función principal de los poemas será la de introducir o anticipar ciertos elementos que tendrán mayor o menor trascendencia en el libro. Esos elementos pueden ser estilísticos —como en este caso— o narrativos.

A pesar de lo anunciado en el Prólogo, aparecen, entonces, los poemas preliminares. La necesidad de incluirlos, según se nos ha explicado, es la de cumplir con una convención editorial. Sin embargo, en realidad lo que presenciamos es una parodia: los poemas, en lugar de ser elogios auténticos del libro, son creaciones del propio autor, quien, para exacerbar su contenido burlesco, se los ha “ahijado”, en su mayoría, a personajes famosos de los libros de caballerías, contra los cuales, según se nos ha avisado, es una invectiva la obra en nuestras manos. En consecuencia, la intención de incluir los poemas preliminares es, en primera instancia, crítica a las convenciones editoriales de la época y hacia algunos autores contemporáneos.

Lo anterior se debe a que Cervantes, lo deja más que claro, no era muy afecto a seguir convenciones inútiles o superfluas; muy al contrario, buscó siempre —y en estos casos es muy evidente— darles la vuelta y aprovecharlas para sus propios fines. A veces pareciera que tan solo pensar en gastar algunas páginas de papel en contenidos que nada aportaban realmente a la obra en cuestión le resultaba molesto, por decir lo menos. Por consiguiente, y después de analizar los textos, nos resulta evidente que al componerlos no solo buscó, en efecto, criticar o parodiar aspectos del mundillo literario del siglo XVII, sino que aprovechó el recurso para enriquecer su obra de muchas maneras.

En primer lugar, tienen el propósito de servir como campo de entrenamiento para la obra. En ese sentido, bien leídos, informan al lector lo que se espera de él para poder comprender cabalmente el texto. O, mejor, ayudan a forjar una idea del lector ideal esperado por Cervantes: atento, cuidadoso, capaz de seguirlo en sus juegos del lenguaje, de identificar referencias cultas o eruditas —no anunciadas vistosamente, sino entretejidas con el texto mismo—, de retener información y no perder detalle. Lo anterior se logra, también, gracias a los vínculos entre los poemas preliminares y otros contenidos paratextuales que los preceden: la Dedicatoria y el Prólogo. Asimismo, los poemas reafirman o extienden algunos de los manifiestos creativos ya expresados por Cervantes en esos dos textos —sobre todo, por supuesto, en el Prólogo.

Sirven asimismo los poemas para crear vínculos intertextuales entre el *Quijote* y las obras del género que este busca parodiar, y lo anterior es una forma en la cual Cervantes demuestra su dominio del referente.

Pero así como se vinculan con el Prólogo, la Dedicatoria y los libros de caballerías, se vincularán con el resto del libro. Ya he dicho que anticipan elementos estilísticos y narrativos, ¿pero qué elementos son éstos?

En cuanto a los estilísticos (además de la paradoja —aspecto ya descrito—, surgida de su aparición misma, la cual nos hace ver que no podemos confiar, al menos no a ciegas, en las palabras del autor, o del narrador más adelante), me refiero a los siguientes:

1) Contribuyen a fijar el tono humorísticos que caracteriza la obra. Para hacerlo, Cervantes echa mano de recursos como la ironía, la burla y la parodia, así como de ciertos motivos, emanados de la tradición carnavalesca y de la literaria burlesca —por ejemplo, el de las figuras equinas, o el del rey del carnaval. Muchas de las bromas cervantinas en estos poemas no pueden ser cabalmente entendidas en una primera lectura, cuando no se tiene conocimiento de la obra, y ello origina líneas de tensión que serán satisfechas en el curso de la historia. Además, al desnudarse su verdadero significado, se vuelven, en retrospectiva, la anticipación de varios comentarios del narrador a lo largo del relato, así como de algunos epígrafes.

2) Al ser escritos por personajes muertos hace años constituyen un claro anacronismo. Aunque don Quijote no convive con esos personajes —por lo que su desbarajuste temporal se invalida en el curso del relato—, tal situación nos prepara para otras análogas, en las que Cervantes juega con el orden lineal de la temporalidad.

3) Sabemos, porque el propio Cervantes nos lo confiesa y por la elección misma de los supuestos poetas de estos textos, que los poemas fueron compuestos por él, pero “ahijados” a otros personajes. Así, los poemas anticipan el juego cervantino sobre la autoría del propio *Quijote*. Además, “Cervantes, as ultimate author of the sonnets and of *Don Quixote*, also assumes the role of buffoon —the artificial fool who dons the mask of madman in order to point out society’s ills” (Martín: 1991, 134), y tal enmascaramiento —aparte de ser, según la propia Martín, un elemento de carnavalización— podría también considerarse como un antecedente de la afición de muchos personajes de la obra por el disfraz —un elemento

narrativo, y no estilístico. Por todo lo anterior, los poemas preliminares son una transición entre el yo que habla en el Prólogo y la voz narrativa de la obra.

4) Por haber sido “ahijados” a personajes diversos, los poemas reflejan la voluntad autoral de asignarle una voz distinta a cada uno de los supuestos autores, así como una perspectiva diversa del mundo. Ello encuentra su reflejo en los personajes de la obra en sí, pues en el *Quijote* gran parte del texto está puesto en boca de ellos, poseedores, todos, de una voz particular y bien definida, así como de una concepción del mundo propia; por ello, los diálogos constituyen a menudo un contraste de perspectivas divergentes y a veces encontradas, como los poemas preliminares.

Y, por último:

5) El uso de la “fabla” y de los refranes y otros giros coloquiales del lenguaje —el primero, un rasgo llamativo de don Quijote; el segundo, uno de Sancho— también estará presente en un par de los poemas preliminares. Los considero un rasgo estilístico, pues definirán el uso del lenguaje en varios momentos de la obra, aunque también podrían considerarse elementos narrativos, dado que son parte de las características de los protagonistas. Por su lugar de entrada a la obra, la aparición de ambos recursos en los poemas preliminares es relevante, pues deja patente su importancia desde un primer momento.

Ahora bien, todos los poemas preliminares, en mayor o menor medida, hablan de los personajes de la obra, y nos dan cierta información sobre ellos; sobre su naturaleza, sus acciones y sus percances —y a ello me refiero con los elementos narrativos que los poemas anticipan. En cierta medida, a través de ellos se dan a entender la atipicidad de don Quijote, Sancho y Dulcinea en tanto caballero, escudero y dama. Se alaba a don Quijote y se le describe, en algunos casos, como un héroe grandioso; en otros, se habla de su locura y su

fracaso. A veces, parece que su relación con Dulcinea tendrá un feliz desenlace; a veces, justo lo contrario. Sancho es a la vez alabado, en apariencia, por su rusticidad, pero se nos aclara que esa alabanza tiene un doble sentido.

Gran parte de la información provista por los poemas no se corresponderá con la realidad del relato. Lo anterior tiene que ver con que constituyen falsas alabanzas, y, por ello, gran parte de su contenido está dicho de manera irónica. Sin embargo, ese no es el único motivo: a veces se nos miente voluntariamente, a fin de construir una imagen distorsionada de la historia que vendrá —para bien o para mal. En ambos casos, los poemas preliminares reflejan la intención cervantina de despistar a su lector, en busca de provocar en él una serie de reacciones al enfrentarse con su libro. Además, esto resalta la importancia de la paradoja en la obra, ya mencionada líneas arriba.

Pero no todo lo que se nos dice es mentira o producto de la ironía: en algunos casos, hemos visto cómo se nos habla de la verdad del relato. No obstante, y dado que los poemas se contradicen todo el tiempo entre sí, el lector no tiene forma de saberlo, víctima de la estrategia desorientadora de Cervantes. Solamente la lectura del libro despejará las confusiones y las dudas, y, por lo mismo, invitará al receptor a emprender una relectura de la obra, con la intención de comprenderla cabalmente desde un inicio —y, por supuesto, de volver a disfrutar.

Algunos de los elementos narrativos —los que sí encuentran un eco en la historia— disparan líneas de tensión que encontrarán su fin en distintos momentos del libro. Allí está la imitación que don Quijote hace de Amadís; allí las alforjas de Sancho y su rucio, por ejemplo. Una vez que nos damos cuenta de ello, nos queda aún más claro que Cervantes los escribió ya terminado el *Quijote* de 1605 —lo mismo ocurre con el Prólogo— y que, por lo tanto, tenía

plena conciencia de las reacciones posibles en sus lectores cuando constataran sus afinidades y contradicciones con el resto de la obra.

Tanto los elementos estilísticos como los narrativos hacen patente un aspecto fundamental de los poemas preliminares: su falta de independencia. Es decir: si los leyéramos fuera de contexto, perderían parte esencial de su sentido, pues solo funcionan plenamente dentro del mundo creado por Cervantes en el *Quijote*. Constituyen, entonces, zonas textuales de una obra mayor, escritas en verso —a diferencia de casi todo el resto de la obra—, mas no obras completas en sí mismas. O, si se quiere, se trata de obras que necesitan del resto del libro para hallar su completud —y, por lo tanto, para disfrutarse plenamente.

En ese sentido, si la gran mayoría del libro está escrito en prosa, es obvio que aquellas zonas textuales escritas en verso tendrán un realce inmediato —incluso retrospectivamente, como los poemas preliminares. El verso está hecho de condensación, y tal parece que Cervantes utiliza esa cualidad para lograr, en distintos momentos de su obra, cierto impacto en sus lectores, ya para resaltar alguna idea, ya para sintetizar algún aspecto en concreto, ya para introducir un cambio de tono, etc. A lo largo de este trabajo, he intentado deducir las intenciones cervantinas al incluir estos poemas preliminares; queda pendiente una revisión global de todos los poemas que aparecen en el *Quijote* desde esta óptica.

En todo caso, queda claro —espero— que su falta de independencia no demerita la complejidad de su construcción o de su funcionamiento individual y como conjunto.

Tengo la impresión de que muchos lectores actuales del *Quijote* pasamos por alto los poemas preliminares en una primera lectura. ¿Será, tal vez, porque no les prestamos el cuidado suficiente? ¿Esto se deberá a que no son aparentemente tan atractivos como construcciones poéticas? ¿Será porque tenemos ya mucha información sobre la obra y los elementos desorientadores no tienen el mismo efecto en nosotros? ¿Será porque estamos

muy ansiosos por llegar a las palabras con las que —según se nos ha dicho siempre— empieza el libro (“En un lugar de la Mancha...”)?

Sea como fuere, Cervantes los incluyó en su gran obra maestra, y sin duda tenía sus razones. Leerlos con cuidado, disfrutarlos, y tomarnos el tiempo de entenderlos es también una forma de honrarlo y de agradecerle a ese Ovidio español el habernos transformado también a nosotros con su escritura.

FUENTES DE CONSULTA

Miguel de Cervantes Saavedra (2012), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg, Madrid.

Anaya Flores, Jerónimo (2008) “Los versos preliminares del *Quijote* y la ficción cervantina”, en *Cuadernos de estudios manchegos*, 32, pp. 16-74

Astrana Marín, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948-1958, 7 vols.

Bajtín, Mijail (1982), “El problema de los géneros discursivos”, en su *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, pp. 248-292.

Bataillon, Marcel (1960), “Urganda entre *Don Quijote* y *La pícara Justina*”, en su *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 268-299.

_____(1961), *«La Celestine» selon Fernando de Rojas*, Didier, París.

Carrión, Ulises (2012), *El nuevo arte de hacer libros*, Tumbona Ediciones, México.

Garcez, Pedro (2005), “Iguales en amor con mal suceso”, en *Revista USP*, 67, pp. 304-308.

Gerber, Clea (2009) “Bajo la advocación de Urganda la desconocida: continuidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del *Quijote*” en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, ed. José Amícola, Buenos Aires.

Fernández S.J., Jaime (1995), *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

Ferrer, Olga (1954), “Explicando un pretendido error en el *Quijote*.”, en *Anales cervantinos*, IV, pp. 315-317.

- Flores, R. M. (1998), “‘Libró’ y ‘divi-’ en el poema octosílabo de cabo roto del donoso poeta entreverado: Primera Parte del *Quijote*”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.2, pp. 155-165
- Frenk, Margit (2013), *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, FCE, México.
- Lida de Malkiel, María Rosa, (1962) *La originalidad artística de “La Celestina”*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962.
- López Navío, José (1954), «Un soneto de los preliminares del *Quijote*, mal puntuado tradicionalmente», en *Anales Cervantinos*, IV, pp. 327-330.
- Maldonado de Guevara, Francisco (1957), “Nota sobre el soneto cervantino y la traducción de Fichte”, en *Anales Cervantinos*, VI, pp. 313-317.
- Márquez Villanueva, Francisco (1987): “El mundo literario de los Académicos de la Argamasilla”, en *La Torre* (Nueva época), I, pp. 9-43.
- _____ (1988), *Lope. Vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
- Martín, Adrienne Laskier L. (1990), “Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*”, en *Actas del I Congreso de la AISO*, Madrid-Córdoba, pp. 349-356.
- _____ (1991), *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, University of California Press, Berkeley.
- Menéndez Pidal, Ramón (1950), *Orígenes del español*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Montero Reguera, José (1994), “Los clásicos en el Siglo de Oro: Ovidio en tres pasajes cervantinos”, en *Estudios segovianos* (Núm. homenaje al Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya), XXXV, pp. 777-799.
- _____ (2004) “«Poeta ilustre o al menos manífico». Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*”, en *Anales cervantinos*, XXXI, pp. 37-56

- Orozco Díaz, Emilio (1992), *Cervantes y la novela del Barroco* ed. J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1992.
- Parr, James A. (1984), "Extrafictional Point of View in *Don Quixote*", en *Studies on Don Quixote and Other Cervantine Works*, ed. D. Bleznick, Spanish Literature Publications, York (South Carolina), pp. 20-30.
- Paz Gago, José María (1993), «Texto y paratexto en el *Quijote*», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín *et al.*, Universidad de Salamanca, II, pp. 761-768.
- Rico, Francisco (1997), «Metafísico estáis (y el sentido de los clásicos)», en *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVII, pp. 141-164.
- Riley, Edward (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid.
- Romo Feito, Fernando (2012), "Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*", en *Anales cervantinos*, XLIV, pp. 133-158.
- Rosenblat, Angel (1971), *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid.
- Ruiz Pérez, Pedro (1997), "Contexto crítico de la poesía cervantina", *Cervantes*, XVII, pp.62-86.
- _____ (1999): "Cervantes y los ingenios andaluces (notas de poética)", en *Actas del Coloquio Internacional Cervantes en Andalucía*, ed. P. Ruiz Pérez, Ayuntamiento de Estepa, Sevilla, 1999, pp. 84-1112
- Spitzer, Leo (1955), *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid.
- Ullman, Pierre L. (1963) «The Burlesque Poems Which Frame the *Quijote*», *Anales Cervantinos*, IX, pp. 213-227.
- Wiese Rebagliati, Jorge (2013), "Función del soneto en el *Quijote*", en *Anales cervantinos*, XLV, pp.325-340.