

LA POESÍA DEL *QUIJOTE* ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD, CON GÓNGORA DE FONDO

PRELIMINARES

A la altura de la publicación de la primera parte del *Quijote* puede decirse que el sistema poético español aún se hallaba en plena transformación. En principio, la literatura moderna que nos encontramos en los albores del Renacimiento se estaba configurando de forma titubeante gracias a la concurrencia de tres grandes sistemas poéticos: el de raíz hispánica, configurado por la confluencia de diversas corrientes (lírica tradicional, romancero, poesía culta del siglo XV y poesía cancioneril [Blecua: 1970]), el italianista o petrarquista y el neoclásico. Más allá de entrar en detalle acerca de la polémica que se libró por la introducción, y por la forma de hacerlo, de los metros italianos, a la larga el resultado fue que, con la participación de todos los ingenios, la mixtura y confabulación de los tres sistemas terminaron por dar a luz lo que puede considerarse el sistema poético español. En este proceso fue clave la aparición de Garcilaso de la Vega que nos legó una obra moderna, pero además una herencia literaria que permitiría a los poetas posteriores seguir sus mismos pasos que principalmente se traducían en la creación de un cancionero, entendido, bien como la vasta recopilación de sus poesías (sin otro ordenamiento, si lo hubiere, que el de la agrupación genérica, métrica o temática)¹, o bien como un cancionero petrarquista (expresión lírica de una experiencia amorosa, de acuerdo con unos requisitos organizadores y compositivos [Prieto: 1986: 80-92; Díez Fernández: 1993; Fernández Mosquera: 1995])², sin olvidar la vigencia que aún disfrutaban los cancioneros colectivos. La poesía de Garcilaso se configuró gracias a la sabia elección

¹ Como hicieron Montemayor (*Cancionero*, 1554), Ramírez Pagán (*Floresta de varia poesía*, 1562), Pedro de Padilla (*Tesoro de varias poesías*, 1580) o López Maldonado (*Cancionero*, 1586).

² Además de Garcilaso, cabría mencionar a Boscán, Acuña, Hurtado de Mendoza, Lomas Cantoral, Herrera o Espinel.

y sincrética asimilación de los códigos genéricos y de los cauces métrico-estróficos correspondientes de los tres grandes sistemas poéticos.

Pero, bien entrada la segunda mitad del XVI, la tendencia a la creación poética de un cancionero petrarquista iba perdiendo cada vez más fuerza, pues las necesidades expresivas de los poetas ya no se constreñían fácilmente a las características que venían marcadas, aunque con algunos cambios, desde el *Canzoniere* de Petrarca. Así, los libros de algunos poetas, como *Algunas obras* (1582) de Fernando de Herrera o las *Diversas Rimas* (1591) de Vicente Espinel, muestran claros síntomas de la paulatina desintegración del cancionero petrarquista, hasta el punto de que en esos años finiseculares del XVI será más común la presencia de huellas y ecos petrarquistas, con más o menos intensidad, que la confección integral de un cancionero petrarquista propiamente dicho. Entre los poetas amigos de Cervantes, Pedro de Padilla estaba introduciendo –como luego haría Cervantes en *La Galatea*– un profundo carácter narrativo a la égloga (Fanconi: 1995); y Laínez y Padilla, como también hizo Montemayor, fusionaban el poema bucólico y el mitológico (Prieto: 1986: 134-148, 207-213); el cancionero petrarquista se desintegraba, a pesar de los intentos de Herrera o Espinel, aunque más tarde lo reconstruyeran en su disolución algunos poetas como Quevedo (Cabello: 1981; Fernández Mosquera: 1999) o Soto de Rojas (Cabello: 2004).

Con todo, Cervantes era todavía un hombre del Renacimiento –aunque en su desintegración manierista– y sus modelos literarios podían ser, de acuerdo no tanto con su amplísima nómina del «Canto de Calíope» (que es una verdadera historia de la literatura de su tiempo) de *La Galatea*, sino con los ecos que se detectan en su propia obra³, poetas como Garcilaso, Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Ercilla, fray Luis de León, Fernando de Herrera, sin olvidar el círculo de sus poetas amigos, López Maldonado, Laínez, Padilla, ni aquellos otros que habían tributado su poesía al marco de la novela pastoril, como Montemayor o Gil Polo. Cervantes, que no fue un poeta convencional, actuó sin embargo de forma parecida a lo que hicieron sus amigos, pues no escribió su poesía bajo la concepción ideológica de un cancionero petrarquista. Aparte de sus poemas sueltos que fue escribiendo a lo largo de su vida, aunque se hayan conservado muy pocas, el cuerpo de su obra poética, sin contar el *Viaje del Parnaso*, está insertado en su narrativa, desde *La Galatea* al *Persiles*.

Si Cervantes en *La Galatea* siguió los pasos de aquellos escritores que enhebraron sus versos en un relato pastoril que se hizo eco de los perfiles ideológicos del Renacimiento –un mundo arcádico e idealizado que se trasluce

³ Se ha estudiado cuál pudo ser la biblioteca de Cervantes donde posiblemente se encontrarían casi todas sus lecturas poéticas (Eisenberg: 1987), y también se ha reflexionado sobre su labor como «historiador y crítico» de la literatura (Alberto Blecha: 2001).

en las églogas y otros metros italianistas—, veinte años más tarde le han ocurrido muchas cosas y en el panorama histórico —y, por supuesto, literario— también se han producido muchos cambios que, sin duda, han dejado una profunda huella en Cervantes como hombre y como poeta. En efecto, cuando en 1605 aparece el *Quijote* Cervantes es un hombre viejo y desilusionado, un fracasado que ha visto desmoronarse uno a uno todos sus viejos ideales renacentistas. Como hitos significativos que reflejan esos cambios que experimentan la sociedad y el mismo Cervantes están sus dos célebres sonetos satírico-burlescos: «Vimos en julio otra semana santa», dedicado al duque de Medina Sidonia burlándose de cómo el ejército español a su mando llegó tarde a socorrer el saqueo de Cádiz por el conde de Essex en 1596, y «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza», dirigido al túmulo que se erigió a Felipe II en la catedral de Sevilla en 1598. Este paso de la expectativa al desencanto se traduce literariamente en la transición del Renacimiento al Barroco, pasando previamente por el Manierismo. Poco queda ya del garcilasismo y, en general, de la suavidad que transmitía la poesía renacentista, pues las resonancias que muestran los dos sonetos nos remiten a otras fuentes y otros ríos literarios que fluyen de forma imparable hacia el océano barroco⁴.

Esos cambios debió de vivírselos intensamente Cervantes, que estuvo en silencio editorial veinte años desde que publicara *La Galatea*. Al cabo, nos encontramos con un viejo más escéptico y desengañado que publicó el *Quijote*, una obra que evidencia el choque de unos desvaídos y anacrónicos ideales con la dura realidad. Si *La Galatea* era una obra narrativa de la ilusión, el *Quijote* lo es del desencanto; si en *La Galatea* se veía una poesía típicamente renacentista y manierista (géneros poéticos italianizantes y neoclásicos: égloga, sextina, elegía, canciones petrarquistas, lirias), en el *Quijote* nos encontramos con una poesía más barroca⁵, fruto de la renovación que venían practicando los poetas de la primera promoción del Barroco, con Góngora y Lope a la cabeza. En efecto, hacia 1605 se estaba produciendo una transformación importante en el sistema poético español, cuyos cambios venían propiciados por las nuevas necesidades expresivas que manifestaban poetas como Góngora y Lope, pero también Cervantes: por ejemplo, el romancero, gracias al impulso de Góngora y Lope, y más tarde Quevedo, ampliaría sus límites comunicativos al ámbito lírico y significaría vitalmente experiencias íntimas, aunque fuera bajo el disfraz de pastor, cautivo, morisco..., unas máscaras que brindaban a los poetas la feliz coartada para que, junto a un profundo enriquecimiento ideológico y métrico-elocutivo, se creara lo que se llamó *Romancero nuevo*⁶. La descomposición ideológica, económica y moral del imperio,

⁴ Como ha subrayado Romo (2012: 134), parece aceptada por todos la idea de que hubo un cambio en la poesía de Cervantes a la altura de estos dos sonetos burlescos.

⁵ Véase Domínguez Caparrós (2002) y Montero Reguera (2006).

⁶ Véase Jammes (1987: 334-391), Carreño (1979), Pedraza Jiménez (2003: 15-50).

que afectó a toda la sociedad, tenía que ser expresada en un discurso satírico-burlesco para fustigarla y liberarse al mismo tiempo de forma catártica, como demostraron Góngora y Quevedo de manera extraordinaria.

El *Quijote* es una obra de «arte cumulativo» (Rivers: 1973: 134) que aprovecha todo cuanto le brinda la tradición literaria, y es también una obra de síntesis que, bajo el impulso inspirador de la parodia, admite todos los modelos de ficción tanto narrativos como poéticos. De ahí su amplio muestrario y nueva disposición de los distintos géneros poéticos de los tres viejos sistemas que incorpora bajo el espíritu organizador de la trama narrativa. Con la poesía que aparece en el *Quijote* Cervantes actúa de forma similar a lo que ya experimentó en *La Galatea*, aunque las diferencias son muy importantes: al cambio ideológico, anímico y literario experimentado por Cervantes, hay que añadir que en el *Quijote* el discurso poético enhebrado a la prosa narrativa no presenta como nota dominante el sentimiento amoroso en clave petrarquista diluida en una atmósfera y ambiente pastoril, sino que ahora Cervantes se muestra en sus poemas mucho más variado y polifónico, con muchos más registros y contrastes poéticos, sentimentales e ideológicos que se concretan en una realización poética más plural en cuanto a los temas, tonos, estilos, géneros y metros, en parte como fruto de la *variatio* y *admiratio* que marca la poética del momento, pero sobre todo como consecuencia de su evolución hacia el desengaño.

La *variatio* que exigía la poética justifica la presencia de una amplia gama de poemas en la novela, que, desde luego, resulta más numerosa y diversa que la de los cancioneros petrarquistas. No es necesario recordar que para entender en su amplitud el sentido y significado de la poesía del *Quijote*, ésta no puede ser sustraída del discurso en prosa que la enhebra⁷. Así, un personaje se encuentra con gran libertad para emplear un metro u otro en un contexto comunicativo parecido, y también una semejante situación comunicativa puede realizarse de distinta forma por diferentes personajes que pueden acudir a varias corrientes poéticas. La extremada diversidad de grupos sociales, colectivos, ámbitos, en definitiva, personajes del *Quijote*, aumenta enormemente las posibilidades exigidas por la *variatio*, pues las opciones combinatorias se multiplican atendiendo al contexto narrativo, personajes, intencionalidad y sistemas poéticos.

La transformación de los modelos poéticos en el *Quijote* la realiza Cervantes lógicamente a través de sus personajes, que, al fin y al cabo, han tenido algún contacto con la literatura y han aprendido a soñar en términos literarios, «componiendo –como ha dicho Rivers (1983: 566)– así sus propios textos, que van a formar parte de la gran novela misma». Ciertamente, el narrador del *Quijote*, lejos de imitar los géneros poéticos de forma directa, los filtra

⁷ Olay (2013) postula, sin embargo, la necesidad de leer la poesía del *Quijote* de forma independiente, sorteando el contexto narrativo en el que se inserta.

«por la mentalidad de sus personajes, que también son narradores y escritores». Lo que Cervantes está materializando con la práctica poética introducida en el *Quijote* es la asimilación y actualización de todos los códigos genéricos y ámbitos poéticos de la poesía áurea en el marco de una novela paródica.

LA POESÍA DEL QUIJOTE FRENTE A LA TRADICIÓN LITERARIA

Frente a *La Galatea*, que no recoge poemas de la corriente popular, tal vez por el afán cultista de seguir distanciándose de la tradición eclógica de raíz medieval, como la de Juan del Enzina⁸, el *Quijote* ofrece toda una serie de composiciones populares que alcanzarán, si cabe, una mayor intensidad lírica y poética sin quebrar por ello la construcción manierista y barroca de la obra. Ante el recorrido más elitista de *La Galatea*, el *Quijote* muestra una tendencia más híbrida fusionando realmente todas las corrientes y sistemas poéticos heredados de la tradición. Cervantes, como Góngora o Lope, no tiene inconveniente ahora en mezclar lo culto con lo popular, a diferencia de lo que –como los poetas de la segunda mitad del XVI– había hecho en *La Galatea*, donde tal vez demostraba, por efecto del carácter aristocrático propio de un acusado manierismo, una actitud más intelectualista y elitista.

Cervantes puso en boca de un mozo una seguidilla que cantaba cuando iba de camino a la guerra (II, 24): «A la guerra me lleva / mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera, en verdad» (Cervantes: 2004: 909). La seguidilla era uno de los cauces métricos (también la copla) más usados en la lírica popular castellana, sobre todo en la variedad que se puso de moda en torno a 1600⁹. En el Siglo de Oro estas composiciones eran propias de gentes humildes. La seguidilla tiene la misma estructura en la rima que la copla, pero se diferencia en que sus versos pares son más cortos que los impares. Esta seguidilla subraya, por un lado, la actualización poética de Cervantes y, por otro, su gusto por una poesía popular, que resultaba tan digna como la poesía culta (como ya había expresado Cervantes en *La gitanilla* por boca de Preciosa)¹⁰, con lo que se acercaba a la práctica poética de Góngora y de

⁸ Tengamos en cuenta que la novela pastoril era una actualización, en cierto sentido, de la Antigüedad grecolatina, y tal vez por ese afán había salido del nivel ínfimo que le otorgaba la *Rota Virgiliti* para ser considerada más aristocrática.

⁹ La seguidilla adquirió un importante auge y divulgación en la poesía culta y se extendió entre 1600 y 1675 (Baehr: 1981²reimpr.: 253). Véase también Domínguez Caparrós (2007: 212).

¹⁰ Se ha establecido una asociación entre *La gitanilla* y la concepción poética de Cervantes, pues en la novelita ejemplar se realiza la metaforización de la poesía como Preciosa, que representa la identificación de la poesía con una doncella, pura e ingenua, que domina no obstante el artificio y la erudición, un personaje y una poesía que combina la cotidiana realidad prosaica con los sueños y deseos ideales. De acuerdo con lo señalado por Montero Reguera (2013: 15), en la poesía de *La gitanilla* se hallará un lenguaje poético que combina

Lope. No podemos olvidar que en las bodas de Camacho nos había mostrado cuatro coplas de arte real (Cervantes: 2004: 869-870) que debían ser cantadas para el baile durante la celebración de las bodas, aunque su densidad conceptual tal vez la hicieran poco aptas para ese fin. Ese regusto popular que siente Cervantes –que se observa sobre todo en el *Quijote* de 1615, tras la consagración de la experimentación barroca– se aprecia nuevamente con la introducción de un pareado que coincide con un refrán, que probablemente cerraría un cuento popular. Esta tendencia también había sido practicada por Góngora que, en alguna ocasión, introdujo refranes en sus letrillas, como el famoso «Ándeme yo caliente, / ríase la gente»¹¹.

De acuerdo con esa tendencia, resulta revelador que en *La Galatea* apenas aparezca el romance, a diferencia del *Quijote* donde se convirtió en uno de los géneros poéticos predilectos, aunque en muchos casos su presencia se limitara a la cita de algunos versos conocidos¹². Si en *La Galatea* la poesía octosilábica se agrupa en torno a dos núcleos temáticos, el amor y el juego o lo lúdico, en el *Quijote* el octosílabo será válido para la expresión de todos los temas, como ocurrirá en la obra de los poetas barrocos. La parodia de un héroe caballeresco exigía en buena lógica la presencia de los romances viejos en la novela cervantina. A menudo, topamos con citas textuales de romances muy conocidos, recreados en boca de don Quijote que pretende identificarse con sus personajes, con lo que se destaca el efecto burlesco de los versos citados o parodiados. Así ocurre, por ejemplo, con la recreación del romance de Lanzarote (I, 2, 13; 56).

No resulta extraño que Cervantes reescribiera versos del romancero viejo, pero tomados de recopilaciones coetáneas, como la cita de los versos «¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal?» (I, 5), que proceden de una adaptación de *Flor de varios romances nuevos* de Pedro de Moncayo (1591) y que, sin embargo, muestran un fin paródico y burlesco; o, en el mis-

el registro culto con el popular: así en recursos del romancero nuevo, de la poesía popular (o popularizante), y de la tradición petrarquista en la que las huellas de Garcilaso y fray Luis se muestran evidentes». Resulta interesante recordar la concepción de la poesía que se da en la obra (Cervantes: 2013: 43). Como ha señalado Montero Reguera (2013: 77): «Esta conversación sobre la poesía ha de ponerse en relación con otros pasajes cervantinos en los que se expresan ideas similares: *Quijote*, II, 16; *Persiles*, II, 2 y *Viaje del Parnaso*». Véase también Montero Reguera (2013b).

¹¹ La letrilla fue compuesta por Luis de Góngora (2001: 115-117) en 1581 y el refrán que reutiliza había sido recogido por Hernán Núñez en 1555.

¹² Como analizó Montero Reguera (2006: 54-56), el romance es, junto al soneto, la composición poética más empleada por Cervantes en el *Quijote*: «Es el romancero la fuente más utilizada: se introducen dieciocho citas de romances, cinco en la primera parte, trece en la segunda (nº. 11, 12, 13, 15, 32, 41, 42, 43, 47, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 71, 76 y 78)» (2006: 60). Sobre el empleo del romance en el *Quijote* puede verse Chevalier (1990), Sánchez (1991), Altamirano (1997) y Alonso Asenjo (2000).

mo capítulo, los versos del romance del marqués de Mantua, «¡Oh noble marqués de Mantua, / mi tío y señor carnal», que ofrece una versión disparatada y obscena del antiguo romance (Cervantes: 2004: 77)¹³. El romance de Durandarte que parece una contaminación de otros dos («¡Oh, Belerma! ¡Oh, Belerma!» y «Por el rastro de la sangre») con un tono burlesco propiciado por los versos finales añadidos: «sacándomele del pecho, / ya con puñal, ya con daga» (Cervantes: 2004: 896)¹⁴. O en el capítulo treinta y tres de la segunda parte del *Quijote*, el romance que recuerda doña Rodríguez, «Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había» (Cervantes: 2004: 991), cuyos versos proceden de una versión del romance «La penitencia del rey don Rodrigo», con evidente resonancia bíblica, y que recita para colmo de la parodia con un evidente regodeo erótico. El extraordinario bagaje de Cervantes en la poesía de raíz hispánica se observa también con la cita de dos versos que Sancho recuerda «haber oído cantar» (II, 34): «De los osos seas comido / como Favila el nombrado»; versos que proceden del perqué *Maldiciones de Salaya*, que se había editado en distintas ocasiones en pliego suelto y en un «tomito de los que reelaboraron el *Cancionero general*» (Cervantes: 2004: 999).

Los romances nuevos que aparecen en el *Quijote* (I, 11, 43; II, 44, 46, 57) se pueden adscribir a la tradición sentimental y siguen las pautas de la transformación romanceril iniciada por Góngora y Lope¹⁵, que asumen las distintas máscaras (pastoril, morisca, piscatoria, etc.) que les va a permitir la confesión amorosa bajo los ecos cancioneriles y petrarquistas. Así se aprecia en el romance cantado por Antonio (I, 11), «Yo sé, Olalla, que me adoras» (Cervantes: 2004: 137-139), tras el discurso de la Edad de Oro de don Quijote, y que muestra un claro sentido burlesco de los amores pastoriles. El romance de don Luis (I, 43), «Marinero soy de amor» (Cervantes: 2004: 548), estructurado «sobre el motivo literario de la nave de amores», es un perfecto ejemplo de romance nuevo, de sabor gongorino y lopesco, como se aprecia por su lenguaje culto («piélagos», «resplandeciente», «atenta», «luciente», etc.), citas o alusiones mitológicas

¹³ El joven Luis de Góngora, ya en 1582, se había atrevido a parodiar el viejo romancero empleando todo tipo de transgresiones, como por ejemplo las del ámbito erótico, como puede verse en su romance «Diez años vivió Belerma» (Góngora: 1998, I: 255-267).

¹⁴ Como se acaba de anotar, Góngora había parodiado la trágica leyenda de Durandarte, Montesinos y Belerma y, aunque «no fue el único que se divirtió con esta leyenda que, por su carácter trágico, invitaba más que ninguna otra a la parodia», «fue sin duda el que más acentuó los rasgos paródicos de su imitación» (Jammes: 1987: 126-127). Sobre el romance y su relación con el pasaje del *Quijote* puede verse Jammes (1987: 126), Lapesa (1971: 231-237) y Rey Hazas (2005).

¹⁵ En realidad, como señaló Rivers (1995: 214), junto a Góngora, Lope, Liñán, Salinas, Vargas Manrique, Cervantes colaboró «en la formación colectiva del romancero nuevo», que se consagró con el *Romancero general* de 1600. Conviene recordar que el propio Cervantes, en su *Viaje del Parnaso* (IV, 40-42) reconocía su creación romancística: «Yo he compuesto romances infinitos / y el de los celos es aquel que estimo / entre otros que los tengo por malditos».

(«Palinuro»), imágenes astrales de tradición petrarquista («estrella / ... / más bella y resplandeciente», «¡Oh clara y luciente estrella»), encabalgamientos expresivos, etc. Los dos romances de Altisidora (II, 44 y 57) y el de don Quijote (II, 46) son buenos ejemplos de la adaptación de Cervantes a la práctica del romancero nuevo, pues ponen de manifiesto una clara familiaridad con los de Góngora, Lope y Quevedo. Los dos romances de Altisidora «contrahacen cómicamente temas y formas del romancero nuevo», emparentándose con las *coplas de disparates*, «por lo inadecuado del empleo de los lugares comunes pseudo-poéticos» (Montero Reguera: 2006: 58)¹⁶. Resultaba infrecuente en la poesía del momento el ofrecimiento de la dama al caballero, como se observa en el primer romance de Altisidora (Cervantes: 2004: 1078-1081); en el segundo Cervantes juega de forma paródica con los temas y estructura del romancero nuevo, con la introducción de un estribillo en endecasílabos, que era una tendencia frecuente en los poetas cultos, que ya había practicado Góngora. El poema refleja diferentes parodias, como la despedida de Dido a Eneas, en el libro IV, vv. 327-330, de la *Eneida* de Virgilio¹⁷, como algunos romances de Lope («De pechos sobre una torre»¹⁸ o «La desesperada Dido»), o la recreación burlesca del mito de Ariadna y Teseo (Ovidio, *Heroidas*, X; Catulo, *Carmen* LXIV).

Pero en los versos del *Quijote* tampoco están ausentes los antiguos poetas clásicos que ratificaban la validez universal de la obra bien hecha. Así podría espigarse el recuerdo de Virgilio que había sido citado abreviadamente por la condesa Trifaldi (II, 39), que recordaba los versos 6-8 de la *Eneida*, II: «quis talia fando temperet a lacrimis» (Cervantes: 2004: 1034); y en el romance de Altisidora (II, 44) parecía aludirse de forma ridícula al reproche de Dido a Eneas en el libro IV de la *Eneida*: «si sierpes te dieron leche» (Cervantes: 2004: 1079). Cervantes también rindió su tributo a la mitología –que había sido recuperada totalmente para la poesía española porque se vio en ella una capacidad estética independientemente de su valor íntimo y ético– y puso en boca de don Lorenzo (II, 18) un soneto que recreaba la historia de Píramo y Tisbe, «El muro rompe la doncella hermosa» (Cervantes: 2004: 850)¹⁹, que había sido cantada por Ovidio en el libro IV (vv. 53-166) de sus *Metamorfosis*, pero que no había tenido hasta entonces un gran recorrido literario en nuestra tradición poéti-

¹⁶ Como se anota en la edición del *Quijote* (Cervantes: 2004: 1078).

¹⁷ La mítica historia presenta a Dido contemplando desesperadamente, desde una torre de Cartago, la marcha de Eneas y suicidándose a continuación. La malograda Dido se convirtió en símbolo de la amante abandonada y tuvo un importante cultivo en la poesía del Siglo de Oro; véase González Cañal (1988).

¹⁸ El romance de Lope –que también tiene un estribillo formado por un verso octosílabo y otro endecasílabo– muestra, por un lado, la triste historia de Dido y, por otro, la realidad histórica del propio poeta que, recién casado con Isabel de Urbina, partió a embarcarse en la Armada Invencible (Lope de Vega: 1998: 65-66). Como ha estudiado Rafael Osuna (1981), el romance de Lope fue parodiado por Cervantes en el segundo romance entonado por Altisidora.

¹⁹ Alberto Sánchez (1998) cree que se trata de un enfoque irónico de la fábula mítica.

ca²⁰. El poema –que parece seguir la tradición mitológica de los poetas áureos– también se hace eco de algunos recursos manieristas (versos paralelísticos y trimembres) y quizás de un verso de Acuña («un imperio, un monarca y una espada»). El romance que compuso y cantó don Quijote (II, 46), «Suelen las fuerzas de amor» (Cervantes: 2004: 1093-1094), muestra evidentes resonancias clásicas, como la recreación de «*Otia si tollas, periere Cupidinis arcus*» de Ovidio, v. 139 de *Remedia amoris*: «Suele el coser y el labrar / y el estar siempre ocupada / ser antídoto al veneno / de las amorosas ansias»; o como la idea, de ascendencia platónica, de la impresión o pintura de la imagen de la amada en el pecho o alma del amante para significar el verdadero amor²¹.

Cervantes procedió de la misma forma con los poetas italianos a los que profesaba admiración, como a Luigi Tansillo (I, 33), de quien tradujo unos versos del «fin de su primera parte de *Las lágrimas de San Pedro*» (Cervantes: 2004: 420)²². El primer soneto de Lotario (I, 34), «En el silencio de la noche, cuando» (Cervantes: 2004: 437), se inspiraba en el poema CCXVI del *Canzoniere* de Petrarca: «*Passer mai solitario in alcun tetto*»²³. El «madrigalete» que canta don Quijote (II, 68) es una traducción cervantina de un madrigal del poeta veneciano Pietro Bembo, que está recogido en *Gli Asolani*, «*Quand'io penso al martire*»²⁴; Cervantes recrea jocosamente el tópico *arbore sub quadam* al presentar a don Quijote «arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte» (Cervantes: 2004: 1291). De esta tradición italiana procede la *Canción desesperada* de Grisóstomo, «Ya que quieres, cruel, que se publique» (Cervantes: 2004: 160-165)²⁵, en la que apa-

²⁰ En 1604 Góngora había tratado la mítica fábula en un romance fallido: «De Tisbe y Píramo quiero» (Góngora: 1998: II: 149-152). El poeta cordobés culminaría en 1618 el tratamiento del célebre mito en un extraordinario romance en octosílabos: «La ciudad de Babilonia» (1998: II, 362-420).

²¹ «El amor recién venido, / que hoy llegó y se va mañana, / las imágenes no deja / bien impresas en el alma. // (...) // Dulcinea del Toboso / del alma en la tabla rasa / tengo pintada de modo / que es imposible borrarla».

²² La obra del poeta napolitano fue publicada póstumamente en 1585 y Luis Gálvez de Montalvo la tradujo al castellano en 1587. Montero Reguera (2006: 60) señala una cita de Luigi Tansillo en el *Quijote*. Pero puede ser un buen ejemplo las resonancias de su poesía en los dos epitafios heroicos de Cervantes a la Goleta (I, 40), que, por otro lado, son un buen ejemplo de la múltiple inspiración poética (clásica, italiana y castellana) y vital del autor del *Quijote*; véase Ponce (2016).

²³ Y como también se anota en la edición del *Quijote* (Cervantes: 2004: 437), Cervantes volvería a usar el soneto, «con algún pequeño cambio» en la tercera jornada de su comedia *La casa de los celos*.

²⁴ Pietro Bembo (1966: 26).

²⁵ Según el comentario en la edición del *Quijote* (Cervantes: 2004: 160): «La *Canzone disperata*, rara en la poesía española, forma parte de la tradición italiana, aunque a Cervantes le pudiese llegar a través de Cetina». Sobre la *Canción desesperada* puede verse Álvaro Alonso (2008).

recen ecos, entre otros, de Juan de Mena²⁶, de Garcilaso²⁷, o de las *Metamorfosis* de Ovidio (la alusión a los dioses del sufrimiento: Tántalo, Sísifo, Ticio y Egión o Ixión). La canción de Merlín, «Yo soy Merlín, aquel que las historias» (II, 35), también refleja el carácter paródico de los libros de caballerías y, en general, de los pasajes de brujería, hechicería, sortilegios, etc. (Cervantes: 2004: 1006-1008). Para su composición Cervantes se ha servido de la tradición italiana de los versos sueltos, que en España se empleó para diferentes fines, como la traducción de salmos y pasajes bíblicos, para fines didácticos o poéticos, etc. Y, desde luego, en el rico acervo de literatura italiana que Cervantes emplea en el *Quijote* no se puede olvidar la presencia de Ariosto, cuyo *Orlando furioso*²⁸ contribuyó bastante –como ha señalado (Rivers: 1973: 134)– a su configuración irónica²⁹.

Y, desde luego, la poesía castellana más reciente también está presente en los versos de la magna obra cervantina³⁰. Resulta significativo, sin embargo, cómo las citas de Garcilaso, que son frecuentes en el *Quijote*³¹, quedan reducidas a situaciones o a personajes que resultan anacrónicos, y cómo sus citas poéticas subrayan precisamente su agotamiento y tiempo definitivamente perdido: así se observa en los ecos léxicos que se aprecian

²⁶ En efecto, el segundo verso, «de lengua en lengua y de una en otra gente», que alude a la búsqueda de la fama recuerda a Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, estrofa III: «levantate la Fama su boz ineffable, / por que los fechos que son al presente / vayan de gente sabidos en gente» (Mena: 1989: 210).

²⁷ El verso cervantino «salgan con la doliente ánima fuera» parece un claro eco del v. 606 de la égloga II de Garcilaso: «Echa con la doliente ánima fuera», que Cervantes vuelve a recrear en *La Galatea*, lib. III, «saldrá con la doliente ánima fuera», y en el *Persiles*, II, 3, «Salga con la doliente ánima fuera» (Aladro-Font y Ramos Tremolada: 1996: 90). Y es que –como señaló Montero Reguera (2013: 171)–, «Cervantes fue un ingenioso robador de palabras que incorporó con más o menos disimulo, pero generosamente, a su literatura: versos de Garcilaso de la Vega, de fray Luis de León, del romancero; párrafos de los *Diálogos de amor* de León Hebreo».

²⁸ De hecho, por lo que se refiere a la poesía, resulta frecuente la presencia de Ariosto en sus versos: como en el soneto de los «Preliminares» titulado *Orlando furioso a don Quijote de la Mancha* (*Quijote*, I, p. 32; I, 13; I, 52; II, 35).

²⁹ En efecto, Rivers (1973: 134) avisa de que hay que tener muy presente a Ariosto «en el desarrollo del arte cervantino». Montero Reguera (2006: 58-60) señaló que el *Quijote* ofrece tres citas de la poesía de Ariosto: «n.ºs 16, 39 y 72» y comenta la traducción cervantina de varios pasajes del *Orlando furioso*.

³⁰ Como dijo Domínguez Caparrós (2007: 208): «Pues, junto a la presencia de la técnica del pasado, Cervantes es un autor que no ignora ninguna de las formas vivas de la métrica culta del momento».

³¹ Montero Reguera (2006: 60) destacó «el garcilasismo hasta la médula» de Cervantes, que fue siempre fiel al poeta toledano cuya presencia aparece en toda su trayectoria literaria. Sobre la relación entre Cervantes y Garcilaso puede verse Blecua (1947), Rivers (1983), Aladro-Font y Ramos Tremolada: 1996), Montero Reguera (2001, 2003 y 2004), Montero Padilla (2004).

en el último verso del soneto de los «Preliminares» *El caballero del Febo a don Quijote de la Mancha*, «y ella, por vos, famosa, honesta y sabia» (Cervantes: 2004: 33), que recuerda el «dulce, pura, hermosa, sabia, honesta», de la *Égloga II*³². El soneto que cantó el Caballero del Bosque (II, 12), «Dadme, señora, un término que siga», ofrece un «centón paródico de expresiones garcilasianas», un mal soneto, como correspondía a su autor que era un bachiller, el Caballero del Bosque (Cervantes: 2004: 789), con el que Cervantes se burlaba de lo manida que estaba la poesía de Garcilaso por los poetas mediocres. De las «dos estancias», dos octavas reales, que componen la canción de la resurrección de Altisidora (II, 69), la última (Cervantes: 2004: 1297) es literalmente la segunda estrofa de la égloga III de Garcilaso (1995: 224), de lo que don Quijote resultó consciente³³. En el mismo sentido podría valorarse el recuerdo de Altisidora del verso con el que Salicio comenzaba su reproche a Galatea (égloga I, v. 123 [1995: 123]), y que le sirve a la dama para quejarse del desdén de don Quijote: «¡Oh más duro que mármol a mis quejas» (Cervantes: 2004: 1304). Y algo similar ocurre con las citas de otros poetas renacentistas: Acuña, Ercilla, fray Luis de León o hasta de los versos del romancero viejo, que a menudo que se citan en el *Quijote* tienen una función paródica o burlesca.

Pero no siempre hubo parodia o inversión en la recreación de los poetas renacentistas, pues no faltaron ocasiones en que los versos de sus admirados viejos poetas eran citados a modo de sincero homenaje, de forma que aquel perdido, pero añorado, idealismo se recordaba en las páginas del *Quijote*. Cervantes era consciente de que sus personajes novelísticos podían recuperar los sueños de una literatura clásica. Así, don Quijote siempre mostró su debilidad por el gran poeta amoroso que fue Garcilaso de la Vega, cuyos ecos aparecen a cada paso, como se aprecia en los versos que entona Antonio con su rabel (I, 11), «tal vez la esperanza muestra / la orilla de su vestido» (Cervantes: 2004: 137), que se inspiran en los vv. 90-91 de su canción IV (1995: 80): «muéstrame l'esperanza / de lejos su vestido y su meneo», vv. 90-91; o en los dos primeros versos del soneto X que pronuncia don Quijote (II, 18) recién llegado a la casa de don Diego de Miranda: «¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería!» (Cervantes: 2004: 841)³⁴.

³² Como se indica en la nota explicativa del *Quijote* (2004: 33); se trata del v. 1418 de la égloga II.

³³ Como revela más adelante (II, 70) al músico que cantó las dos estancias: «Por cierto –replicó don Quijote– que vuestra merced tiene estremada voz, pero lo que cantó no me parece que fue muy a propósito, porque ¿qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora?» (Cervantes: 2004: 1307).

³⁴ Cervantes siempre tributó su admiración y entusiasmo por la poesía de Garcilaso, como recuerdan Blecua (1947) o Montero Reguera (2006: 60-61), entre otros. Véase en este mismo volumen el trabajo de Luis Gómez Canseco.

En los dos sonetos de Lotario (I, 34) se detectan resonancias de la poesía amorosa del Renacimiento: si en el soneto primero³⁵ –que fue utilizado por Cervantes en el inicio de la jornada tercera de su comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia*–, el primer verso, «En el silencio de la noche, cuando» (Cervantes: 2004: 437), nos remite al *Templo militante* del poeta canario B. Cairasco de Figueroa y a C. Mosquera de Figueroa («En el sosiego de la noche oscura, / cuando reposan todos los mortales» [1955: 181]), en el segundo hallamos varios ecos de Garcilaso (sonetos XXXII, I, V) y del tema de las navegaciones que, desde Horacio, tuvo tanto eco en la tradición poética española, donde destaca fray Luis de León³⁶. La segunda canción de don Luis (I, 43), «Dulce esperanza mía» (Cervantes: 2004: 550), es una oda compuesta por cuatro liras sestina o sexteto-liras, que recrean muy bien el tono y la moda poética de finales del XVI, con huellas de fray Luis y de Francisco de Medrano. Aunque dicho propósito también lo consigue con simples resonancias cancioneriles y petrarquistas, como aparecen en el soneto de Cardenio (I, 23), «O le falta al Amor conocimiento» (Cervantes: 2004: 276).

El anacronismo que Cervantes introduce conscientemente en el *Quijote* también se observa en la presencia de una glosa que recita don Lorenzo (II, 18), «¡Si mi *fue* tornase a *es*» (Cervantes: 2004: 847-849), y que permitió a don Quijote ejercer la crítica literaria al señalar que la glosa tenía leyes muy estrechas y que iba a menudo al margen de la intención de los versos. El mote o redondilla inicial ya había sido glosada por Gregorio Silvestre, con lo que se evidencia cómo Cervantes hacía uso de una poesía que, aunque le gustara, él mismo consideraba anacrónica³⁷.

Cervantes ironiza géneros poéticos que, sin embargo, no se expresan directamente en el *Quijote*, como fue el caso de «la antigua poesía heroica y novelesca» que en la cueva de Montesinos queda elocuentemente ridiculizada (Rivers: 1973: 134). Cervantes parecía consciente de que los gustos estaban cambiando y que la poesía épica perdía la pujanza que gozó tan solo unos pocos años antes, y quizás por eso puso en boca del Caballero del Bosque (II, 14) dos versos, aunque modificados y muy manidos, de *La Araucana* de Ercilla, con el fin de seguir sorprendiendo a don Quijote: «y tanto

³⁵ En la edición del *Quijote* se anota con acierto que el soneto «se apoya en Petrarca, *Canzoniere*, CCXVI» (Cervantes: 2004: 437).

³⁶ Los sonetos han sido comentados por Mata Induráin (2005); véase también F. Ynduráin (1985: 224), Amorós (1981: 710), Garrote (1996: 120).

³⁷ Son aclaratorias las palabras de Alatorre (2007: 451-452): «Es evidente que en 1615 sigue encariñado con esa glosa cuidadosamente trabajada en otros tiempos, y que la cree digna de salir al mundo en letra de imprenta. Sí, pero ese elogio tan enfático y desmesurado no procede de un coro de lectores de 1615, sino del corazón y del cerebro de un caballero que vive en otros tiempos, porque está loco. Hay en Cervantes la ancha sonrisa del poeta que ve sus versos como pedazos del alma, y también la sonrisa leve de la añoranza; pero las dos sonrisas son una sola: la sonrisa de la ironía».

el vencedor es más honrado / cuanto más el vencido es reputado» (Cervantes: 2004: 802)³⁸.

MODERNIDAD EN LA POESÍA DEL QUIJOTE

La cercanía con los poetas de la primera generación barroca, sobre todo con Góngora, se produce, a mi juicio, sobre todo por la asimilación que Cervantes hizo de su labor poética. De la misma forma que Cervantes había entendido que Garcilaso había creado una lengua poética clásica y había marcado las pautas para la configuración de un sistema poético español, también comprendió que Luis de Góngora destruyó esa clásica unidad poética renacentista que constreñía excesivamente la creación poética a unos límites que impedían la libre comunicación que exigían los nuevos tiempos. El caso es que Cervantes también tomó a Góngora como modelo poético, pues reutilizó, aunque modificado, el famoso verso «en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada» del poema «Mientras por competir con tu cabello», de 1582, que Cervantes incorpora en el soneto *Del burlador, académico argamasillesco, a Sancho Panza*: «y al fin parás en sombra, en humo, en sueño!» (Cervantes: 2004: 651)³⁹. Parece evidente que Cervantes tenía que conocer las nuevas pautas que estaba adquiriendo la poesía satírico burlesca, cuya dignidad estética le venía de la pluma de Góngora y Quevedo principalmente. El romance de Góngora «Murmuraban los rocines», que había compuesto en 1593, pudo haber sido una de las fuentes de inspiración para el *Diálogo entre Babieca y Rocinante* que recoge el genial soneto de los preliminares del *Quijote* de 1605 (Cervantes: 2004: 35-36)⁴⁰. El texto cervantino es uno de los poe-

³⁸ No es necesario recordar que en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote se salvan de la quema *La Araucana* de Ercilla, junto a *La Austriada* de Juan Rufo y *El Monserrat* de Cristóbal Virués, lo que evidenciaba el aprecio de Cervantes por la poesía épica. Para Domínguez Caparrós (2007: 186), la inclusión de los versos «se trata de un ejemplo de intertextualidad con función sentenciosa, cuyo valor es semejante al de un refrán», lo que incidiría en el sabor anacrónico de la cita.

³⁹ Alatorre (1990b) había señalado la huella del verso gongorino en este soneto del *Quijote* y advertía de que «debemos guardarnos de ver una argamasillesca ridiculización de Góngora (hay muchas y claras señales de que Cervantes lo admiraba)».

⁴⁰ Carreira (1998, I: 590) ya señaló que el romance de Góngora fue imitado por Cervantes («pudo inspirarle uno de los sonetos preliminares del *Quijote*, en forma de “Diálogo entre Babieca y Rocinante”, e incluso el mismo *Coloquio de los perros*»), Quevedo («Tres mulas de tres doctores» –cuyo eco también se observa en el soneto cervantino– y «Debe de haber ocho días»; y «de modo menos próximo», «Mirábanse de mal ojo» y «Tocose a cuatro de enero»), Polo de Medina («Cuando a aquel amante a quien»), Gregorio de Matos y algún anónimo. Véase también Rey Hazas (2005), quien señala otras posibles influencias de Góngora en Cervantes. No se trata de reducir erróneamente a Cervantes a simple seguidor de Góngora, porque, como señaló Rivers (1973: 134), Cervantes «era iniciador de la nueva corriente barroca», y además sus sonetos burlescos encontraban antecedentes italianos.

mas que el autor introdujo al final del *Quijote* de 1605 y que puso en boca de los académicos de Argamasilla, reflejando con esa estrategia, entre otras cosas, una burla de las prácticas literarias de las academias⁴¹. Resulta muy sugerente el juego cervantino de relacionar estos poemas con los de los «Preliminares». Aparte de que las parodias y burlas de las academias literarias se convirtieron en un motivo bastante tópico en la época, lo cierto es que a Góngora (1981: 533-535) también se le atribuyó un soneto burlesco sobre el asunto: «Señores académicos, mi mula»⁴². Por otra parte, puede decirse que estos poemas reflejan la riqueza poética de Cervantes, pues en ellos aparece la burla o inversión de no pocos registros poéticos (temas, géneros, motivos, recursos expresivos, etc.): el sentido burlesco aumentado por el uso pedantesco de un latín que recuerda a los poemas en latín macarrónico tan trillado en justas y parodias académicas; los errores que destacan el fin burlesco (como situar a don Quijote en Sierra Negra, y en Aranjuez); inversión de tópicos petrarquistas (la *descriptio*); parodia del *tempus fugit* y de los linajes caballerescos; empleo de neologismos e italianismos; alusiones mitológicas, geográficas, literarias, etc. que sirven para evidenciar la aparente competencia de los poetas académicos; fórmulas lingüísticas propias de la poesía funeral; uso del soneto con estrambote que subraya el fin burlesco; etc.

Pero no podemos olvidar que esos sonetos de los académicos de Argamasilla (o las décimas de cabo roto de «Urganda la desconocida» que abren la serie de los «Preliminares») son también o representan una burla de su propia obra. La burla de sí mismo o la autoparodia era una práctica literaria que se frecuentó en la poesía áurea. Góngora ofreció incluso un retrato burlesco de sí mismo, que se puede considerar uno de los primeros autorretratos paródicos de la literatura castellana: «Ahora que estoy despacio», de 1588 (Góngora: 1998, I: 441-452)⁴³, junto a su romance burlesco «Hanme dicho, hermanas»,

⁴¹ Parece que Cervantes conocía muy bien el mundo de las academias literarias, pues debió de participar en la Academia Ochoa de Sevilla, donde se dirigió una sonetada contra Lope a su llegada a la capital hispalense. También participó en la Academia Selvaje de Madrid que se hallaba muy cerca de su casa madrileña.

⁴² Es muy probable la autoría de Góngora, pues casi todos los manuscritos *integri* que recogen su obra y las ediciones impresas le atribuyen el soneto. En lo que no se ponen de acuerdo es en su vinculación a una academia concreta, pues algunos testimonios lo relacionan con una cordobesa y otros con una madrileña.

⁴³ Sobre el romance véase también Bonilla Cerezo (2011); y sobre su influencia cervantina, Jammes (1987: 161-162) subrayó la huella del romance en los inicios de la Segunda parte del *Quijote*, refiriéndose a las conversaciones sobre literatura o política del caballero con el cura, el barbero y el bachiller Sansón Carrasco; Lapesa (1971: 228-231) había señalado que resultaba común en Góngora y Cervantes la idealización de la vida rural, en clara resonancia del menosprecio de corte y alabanza de aldea, plasmada en este romance gongorino y en las figuras de don Quijote y del caballero del verde gabán; y Rey Hazas (2005: 1181-1184) observa también algunas diferencias entre los personajes de los textos citados.

de 1587 (Góngora: 1998, I: 419-439). Cervantes continuó esa autoburla en la canción de Altisidora (Bleuca: 1970). Tal vez no debemos perder de vista que el *Quijote* pudo ser el primer mito literario que se constituyó como mito en su propia obra, por lo que cobra, si cabe, más relevancia la burla cervantina de su mito en su misma novela, como se aprecia en los poemas mencionados. Pues bien, en el sentido de la parodia de los mitos Góngora legó los primeros testimonios de la parodia mitológica elevada a categoría estética, en los romances dedicados a dos mitos que le resultaban muy queridos, como el de Hero y Leandro (1589) y sobre todo el de Píramo y Tisbe (1604)⁴⁴.

Además, se han señalado otros ecos de la poesía gongorina en el *Quijote* (Carrasco: 1994), como el paralelismo externo entre el protagonista de las *Soledades* y don Quijote⁴⁵, que se aprecia de forma más concreta, tal vez, en el canto del peregrino elogiando la vida de los cabreros, el pasaje del «Bienaventurado albergue» (I, vv. 94-135), que resulta muy similar al canto de la Edad de Oro que don Quijote pronuncia ante unos cabreros (I, 11). El episodio de las bodas de los labradores en las *Soledades* también podría tener un claro eco en las bodas de Camacho, donde don Quijote y Sancho son guiados hacia el lugar de las bodas. Las celebraciones con sus comidas, regalos, bailes, juegos, etc. resultan muy parecidas y evidencian, también a su manera, la alabanza de aldea. Sancho alaba a la campesina como también hizo el peregrino⁴⁶. Quizás otras concordancias se producen en los paseos en barca de los dos personajes, el peregrino y don Quijote, en el encuentro con una partida de caza, o en la visión del palacio/castillo, común a ambas obras (*Quijote* II, 29-30; *Soledad* II, vv. 677 ss.).

También pudo haber leído el soneto *A la Arcadia de Lope de Vega Carpio* que escribió Góngora en 1598 (2000, I: 625), donde se burla del mismo motivo, las diecinueve torres del escudo que el Fénix hizo estampar en su obra para aparentar un linaje nobiliario, pues Cervantes se burló del mismo asunto en los vv. 31-40 de las décimas de cabo roto de «Urganda la desconocida», donde parodiaba unos versos de Domingo de Guzmán contra fray Luis de León, al tiempo que parodiaban unos versos anónimos que se burlaban de los romances de Belardo, máscara de Lope de Vega⁴⁷.

⁴⁴ Un mito que –como se ha comentado– Cervantes también trató con cierto tono paródico y que pudo tener influencia gongorina.

⁴⁵ Beverley (1979: 36) también había identificado el peregrino de las *Soledades* con don Quijote, que representan «una estrategia de invención, un vehículo para la creación de un discurso *posible* en un momento histórico en que todo modelo y todo canon se ha hecho súbitamente anticuado y ya no sirve para representar las contingencias y contradicciones personales del escritor, mucho menos el contorno y el significado de su cultura».

⁴⁶ Para Lapesa (1971: 239) no se puede comparar la boda de las *Soledades* con las de Camacho «por tratarse de términos esencialmente heterogéneos. Góngora opera en el plano de la belleza imaginaria, intemporal y utópica, objeto de contemplación; Cervantes en el plano de la vida real, encuadrada en tiempo y lugar concretos, hecha de acción y conflicto».

⁴⁷ Como se anota en el *Quijote*, I, pp. 23-24.

Por otra parte, resulta interesante comprobar cómo Cervantes se nos muestra en su gran obra con una extraordinaria capacidad innovadora. Así lo demuestra cuando incorpora la *Canción desesperada* de Grisóstomo que procedía de la tradición italiana y que era prácticamente desconocida en la tradición poética española. La *Canción desesperada* presentaba, desde el punto de vista métrico, cierta originalidad, pues no se conocía en nuestras letras una canción compuesta por estancias formadas solo por versos endecasílabos con el siguiente paradigma: *ABCABC C DEEDFFGHG*.

En el mismo sentido, comprobamos cómo el viejo Cervantes se vinculó con los jóvenes poetas barrocos, como Góngora y sobre todo Quevedo⁴⁸, que tendría veinticinco años, al incorporar en el *Quijote* una letrilla que fue uno de los géneros poéticos emblemáticos en la poesía barroca, sobre todo porque dio cauce a un caudal enorme de poesía satírico-burlesca. Se trata del poema que don Quijote escribió a Dulcinea (I, 26), donde se subraya el tono paródico de la penitencia del hidalgo en Sierra Morena; además, la estrofa usada, la copla de arte real rematada con un verso quebrado, es una composición arcaica que enfatiza, si cabe, la anacrónica situación y condición de don Quijote. El tono burlesco del poema se hace más enfático gracias a que la rima (ya de por sí burlesca: *-ote*) destaca a los enamorados, a «don Quijote» («escote», «pipote», «cogote») y a Dulcinea (en el verso quebrado «del Toboso») (Montero Reguera: 2006: 57). Cervantes bien pudo haber recibido la influencia del romance consonante «Despuntado he mil agujas» (1998, II: 19-28) que Góngora había compuesto en 1596 que le ofrecía en sus 84 octosílabos una gran variedad de rimas en *-ote* (Domínguez Caparrós: 2007: 212).

La experimentación métrica, que fue tan del gusto de los poetas barrocos, también dejó su impronta en el viejo Cervantes⁴⁹. Tal vez, inspirado en esa continua innovación y experimentación poética, Cervantes compuso el que ha sido considerado el primer ovillejo de la poesía castellana⁵⁰, y que son los ver-

⁴⁸ «Curiosamente, de entre los poetas contemporáneos –dice Montero Reguera (2006: 61)– sólo hay una cita: los dos versos “con chilladores delante / y envaramiento detrás” proceden de la jácara de Quevedo que empieza “Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán”».

⁴⁹ Así lo había señalado Montero Reguera (2006: 55): «En ocasiones, Cervantes se muestra pionero a la hora de ensayar un determinado tipo de estrofa, como el ovillejo y, en menor medida, las décimas de cabo roto, recurso jocoso que se popularizó en los primeros años del siglo XVII; por otra parte, es cultivador ejemplar del soneto con estrambote». También Domínguez Caparrós (2007: 208-209) subrayó que Cervantes «es autor amante de la innovación técnica, y su nombre está indisolublemente unido, en la historia de la métrica, a tres formas novedosas del momento: el soneto con estrambote, los versos de cabo roto y el ovillejo». No olvidemos que fue Góngora el poeta que rebasó los límites de la silva, cuya trayectoria había comenzado para la poesía española en los compases de los primeros años del XVII, pero fue Góngora quien de forma decidida llevó la extensión habitual de la silva (que apenas había rebasado los 200 versos) hasta los 1.091 de la *Soledad primera* y los 976 de la *Soledad segunda*.

⁵⁰ Como se anota en el *Quijote* (2004: 330-331). Véase Domínguez Caparrós (2002: 147-150; 2007: 210-212).

sos que don Quijote y Sancho oyeron cantar a Cardenio (I, 27). Una estrofa que será imitada por algunos poetas áureos hasta que en la otra orilla del Atlántico la empleara Sor Juana Inés de la Cruz (Alatorre: 1990). El poema muestra una serie de rasgos manieristas, como los paralelismos y la correlación. Y con ese mismo impulso lo vemos usar la décima de cabo roto –ya comentada– que emplea en los poemas preliminares del *Quijote* de 1605, un cauce estrófico que había sido puesto en circulación por Alonso Álvarez Soria en 1603⁵¹, es decir, cuando Cervantes estaba escribiendo su obra. En ese ámbito de la experimentación, también resultaba decisiva la aportación gongorina, junto a otros poetas áureos, que introdujeron estribillos formados con versos endecasílabos, en composiciones poéticas escritas en octosílabos⁵². También Cervantes siguió esas mismas pautas de innovación que marcaban la senda del *Romancero nuevo*, y en el *Quijote* nos brindó un romance con estribillo endecasilábico (II, 57)⁵³, el romance segundo de Altisidora, «Escucha, mal caballero» (Cervantes: 2004: 1191-1193). Y, desde luego, no puede obviarse que Cervantes se sumó a la moda de componer sonetos con estrambote, como hiciera en 1598 en el mencionado soneto dedicado al título de Felipe II en Sevilla, y en el «caprichoso» soneto (Cervantes: 2004: 650-651) que apareció entre los poemas de los académicos de la Argamasilla escritos en el pergamino hallado en la caja de plomo al final de la Primera parte del *Quijote* (I, 52)⁵⁴. Cervantes aventajaría a Góngora en el empleo del soneto con estrambote, pues el poeta cordobés solo lo compuso en una ocasión, «Dulce arroyuelo de la nieve fría» (2000, I: 529), cinco años más tarde de la publicación de la Segunda parte del *Quijote*, con motivo de la consumación matrimonial de los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón el 25 de noviembre de 1620.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Este breve repaso por las presencias poéticas en el *Quijote* nos ha permitido comprobar cómo se daban cita en sus páginas todas las corrientes o sistemas poéticos que había heredado desde la antigüedad clásica, pasando por la tradición de raíz hispánica, la tradición renacentista y la nueva generación de poetas barrocos, de manera que lo viejo y lo nuevo convivían en feliz mixtura porque todo era reinterpretado de un modo radicalmente novedoso.

⁵¹ *Quijote*, I, p. 30, en nota. Domínguez Caparrós (2007: 210).

⁵² Como hizo el joven poeta cordobés en varios romances desde 1581, «En el caudaloso río», en 1583 «La desgracia del forzado», en 1601 «En tanto que mis vacas», en 1602 «¡Oh cuán bien acusa Alcino», en 1610 «Apeose el caballero», y en 1614 «Contando estaban sus rayos» (1998, I: 225-229 y 277-281; 1998, II: 63-66, 67-70, 209-222 y 305-312).

⁵³ Véase Navarro Tomás (1972: 288-291), Domínguez Caparrós (2002: 102-110).

⁵⁴ Véase Domínguez Caparrós (2007: 209).

Igual que se ha afirmado que el *Quijote* es un libro de libros y que en él se hallan todas las formas narrativas, también se podría decir en relación con su poesía que contiene todas las formas (géneros, estilos, tonos, metros, cauces estróficos, etc.) de toda la trayectoria poética española, que, dispuestas ahora de manera distinta –como es su incardinación en un discurso narrativo que progresa aunque sea de forma zigzagueante–, adquieren una nueva significación, pues su sentido pleno, que va más allá de su valor *elocutivo*, se alcanza al examinar cada texto desde una múltiple perspectiva incluida en su marco comunicativo⁵⁵, con lo que Cervantes está intensificando el carácter fictivo de la poesía al insertarla en un marco novelesco absolutamente renovado.

Parece evidente que Cervantes está introduciendo una ampliación de orden narrativo en gran parte de los géneros poéticos que incluye en su novela (romance, ovillejo, canción, soneto, etc.), y de la misma forma, a la vez, estos géneros poéticos han sido sometidos a una transgresión o amplificación de sus códigos internos debido a la desintegración de los paradigmas literarios (petrarquesco, cancioneril, romanceril, neoclásico). De este modo, Cervantes está realizando una actualización y enriquecimiento del sistema poético que se adapta a una variedad situacional. No se puede olvidar que Cervantes incorpora, además, toda una serie de reflexiones metapoéticas que pretenden explicar no sólo su concepción acerca de la poesía, sino, en cierto sentido, también justificar teóricamente –aunque sin caer en la pedantería ni en la intelectualización del tratadista– su escritura poética⁵⁶. Sin embargo, como suele ocurrir entre la teoría y la práctica literarias, en el caso cervantino también la primera va muy por detrás de la segunda, pues el pensamien-

⁵⁵ Donde «el saber literario de Cervantes» se convierte en un «magnífico ejemplo de conocimiento de uso literario, de lo que hoy llamamos pragmática» (Domínguez Caparrós: 2007: 216).

⁵⁶ El pensamiento de Cervantes sobre la poesía arranca de los preceptistas clásicos (Platón, Aristóteles y Horacio), italianos (T. Tasso, Pigna, Minturno, Cinthio, Castelvetro, etc.) y españoles (Sánchez de Lima, el Pinciano y Carvallo), si bien es cierto que no hay citas textuales ni tan siquiera referencias explícitas a ellos. Parece lógico pensar en el conocimiento que Cervantes tuvo de los autores españoles, pues sus preceptivas se publicaron en Alcalá (*El arte poética en romance castellano*, 1580), Valladolid (*Philosophia antiqua poetica*, 1596) y Medina del Campo (*Cisne de Apolo*, 1602), respectivamente. Además, algunas ideas se rastrean fácilmente en esas fuentes: así, en *El arte poética* vemos la tópica división de la poesía en «grave» y «baja», que Cervantes recrea en varias de sus obras, además de en el *Quijote*; la concepción idealista de la poesía (ciencia universal a la que todas las demás artes y ciencias rinden pleitesía) como una ciencia que iconográficamente se representa como una doncella que Cervantes repite en varias de sus obras, además de en el *Quijote* (*Quijote*, II, 16); o el enfrentamiento entre el carácter ideal de la poesía frente a la realidad mezquina y mercantil en la que caen no pocos poetas. La concepción idealista de la poesía tiene claros ecos de Carvallo (I, 123). Un largo recorrido crítico tiene su intento de equilibrar las clásicas dicotomías, como su adscripción al *ingenium* poético, que presupone el dominio del *ars*, o la finalidad hedonista que implicaba el provecho. Véase Riley (1973, 1989, 1989b).

to poético de Cervantes se halla estabilizado en el corpus teórico del XVI, donde no faltan las ideas tópicas sobre la poesía absolutamente idealizada y en contraste con los malos tiempos que corren para la lírica, pues a menudo se ve maltratada por poetastros que quieren aprovecharse de ella de forma mezquina. En el *Quijote*, más que la teoría, será la práctica poética cervantina la que acerque la poesía a la realidad contemporánea de su autor, es decir, quien actualice la concepción y práctica poéticas⁵⁷. Así, vemos cómo desde el momento en que se incorporan poesías de inspiración popular, o se introducen poemas satírico-burlescos, por ejemplo, Cervantes está reivindicando tácitamente una concepción poética distinta a la de los teóricos renacentistas, y suscribiendo la necesidad de que la poesía responda fielmente a la exigencia de los nuevos tiempos y se identifique con esa nueva realidad social, con la vida.

Cervantes ya había planteado en *La Galatea* una reescritura interpretativa de la tradición, como lo evidenciaba su recuperación vital y poética de Garcilaso, Herrera, Hurtado de Mendoza, Francisco de Figueroa o fray Luis de León. En el mismo sentido, puede comprobarse cómo, veinte años después, Cervantes continúa con su reelaboración de la tradición poética, solo que a esos nombres hay que añadir otros que también recupera vital e intertextualmente, como la lírica popular, la tradición cancioneril, romanceril, Góngora, Quevedo, etc. Cervantes estaba inventando una nueva forma de hacer valer la literatura entre el individuo y la realidad de su tiempo. Los viejos modelos poéticos, desde la antigüedad clásica hasta los poetas de finales del XVI, ya no resultaban válidos por sí mismos en los nuevos tiempos, de modo que la forma de recuperarlos y hacerlos operativos era revivirlos en un contexto narrativo, y si además quería que coexistieran en la realidad social del XVII debían hacerlo en el marco de lo que resultó la primera novela moderna.

Resulta claro que Cervantes, lejos de encorsetarse y limitarse a la práctica poética de acuerdo con los preceptos canónicos, lo que hizo fue acomodar y actualizar los códigos poéticos a sus circunstancias vitales y literarias, es decir, enhebrar la poesía a su creación novelesca, de forma que actuó de múltiple manera: asimilando y sintetizando, en definitiva, renovando todos los registros poéticos que cultivó, ya que así pasaron a significar ahora de otro modo otra cosa distinta. El *Quijote* es la invención de la novela moderna, ahora ya carente de apellidos (pastoril, caballeresca, sentimental, etc.), que ha surgido para expresar de forma novedosa los nuevos tiempos y, desde la misma óptica, la poesía que habita en sus páginas (como sus ingredientes narrativos) procede de la tradición literaria, pero, desde una perspectiva glo-

⁵⁷ Esa ampliación de los límites teóricos de la poesía al ámbito de la realidad social, que termina implicando a la poesía popular, «asociada con el canto y el baile» se observa en *La Gitanilla*; y en el *Persiles* se aprecia la ampliación de dichos límites al ámbito de la vida, admitiendo sus vertientes más vulgares (Riley: 1973: 301-302).

bal, ahora significan algo diferente: el artificio de la ficción, de la máscara que usa el poeta alejándose de la acusada tendencia de ensimismamiento de los poetas y procurando reflejar desde la recreación de la tradición poética los distintos mundos que conviven en la novela. De la misma forma que la aparición de la novela moderna suponía la superación de los varios modos narrativos que eran inoperantes para expresar los nuevos tiempos, las tradiciones poéticas que aparecen en la novela o los sistemas poéticos de la tradición resultan inútiles en sí mismos para expresar los tiempos nuevos.

Parece que el fragmentarismo poético, la pluralidad y diversidad tonal, y la constante actualización y acomodación de todos los géneros poéticos, cauces métrico-estróficos y ámbitos temáticos, son los ingredientes que terminarán configurando el sistema poético español en esos años de convulsión y renovación poética que se viven de 1605 a 1615. La poesía del *Quijote* es un buen indicio de la modernidad de Cervantes como poeta, pues se nos muestra en una múltiple vertiente a través de distintas máscaras que le brindan los personajes de la novela, de forma que en su variada y distinta realización poética, o gracias a las diversas máscaras poéticas que adopta (como poeta enamorado con ecos cancioneriles o petrarquistas, como poeta popular o folclórico que compone canciones o coplas, como poeta mitológico, como poeta de academia, etc., etc.), Cervantes está mostrándose como un poeta fingidor, como un poeta que ha asumido las distintas corrientes y tradiciones poéticas que convivían en su tiempo. Pero es que, además, la poesía del *Quijote* refleja la síntesis literaria que se está realizando en el sistema poético español y la experimentación constante que se está llevando a cabo.

En este sentido, hay muchos paralelismos entre el Cervantes poeta y su admirado Góngora, pues ambos se esconden siempre tras la mirada escéptica, burlona, y desengañada de sus máscaras. A Garcilaso ahora lo admira como a un clásico, como a una reliquia poética a la que homenajea, pero que tristemente no le es válida para expresar esos tiempos amargos que, entre burlas y veras, aparecen en los versos de Luis de Góngora, cuya experiencia vital e histórica le resulta cercana, y cuyos ecos poéticos (sin estridencias ni demasías verbales) se cifran en la poesía del *Quijote*.

JUAN MATAS CABALLERO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

BIBLIOGRAFÍA

- ALADRO-FONT, Jorge y Ricardo RAMOS TREMOLADA. (1996) «Ausencia y Presencia de Garcilaso en el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 16.2. 89-106.
- ALTAMIRANO, Magdalena. (1997) «El Romancero en la primera parte del *Quijote*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 45. 321-336.

- ALATORRE, Antonio. (1990) «Perduración del ovillejo cervantino». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVIII. 643-674.
- ALATORRE, Antonio. (1990b) «Un soneto de Góngora». *Estudios. Revista del Instituto Tecnológico Autónomo de México* (Univ. Autónoma de México). 21. 7-34. Consultado en línea (23 de abril de 2016): http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras21/textos1/sec_1.html.
- ALATORRE, Antonio. (2007) *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México D. F. El Colegio de México.
- ALONSO ASENJO, Julio. (2000) «Quijote y romances: uso y funciones». *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*. Rafael Beltrán (Ed.). Valencia. Universidad de Valencia. 25-66.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro. (2008) «La “canción desesperada” de Cervantes: cancioneros, modelos italianos y sensibilidad romántica». *Cervantes y su tiempo*. I. J. Matas Caballero y J. M^a Balcells Domenech (Eds.). León. Universidad de León. 109-121.
- AMORÓS, Andrés. (1981) «Los poemas de *El Quijote*». *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid. Edi-6. 707-716.
- BAEHR, Rudolf. (1981^{2reimpr.}) *Manual de versificación española*. Madrid. Gredos.
- BEMBO, Pietro. (1966) *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*. Edición de Carlo Dionisotti. Torino. Utet.
- BEVERLEY, John. (1979) «Introducción» a Luis de Góngora, *Soledades*. Madrid. Cátedra. 9-68.
- BLECUA, Alberto. (2001) «Cervantes historiador de la literatura» [1997]. *Silva Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (Coords.) Madrid. Castalia. 87-97.
- BLECUA, José Manuel. (1947) «Garcilaso y Cervantes». *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*. Madrid. Ínsula. 141-150.
- BLECUA, José Manuel. (1970) «Corrientes poéticas en el siglo XVI» [1952]. *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid. Gredos. 11-24.
- BONILLA CEREZO, Rafael. (2011) «“Ahora que estoy de espacio”: nueva lección de un romance de Góngora». *Studi sul Romancero nuovo*. Paolo Pintacuda (Ed.). Bari. PENSA Multimedia. 47-86.
- CABELLO PORRAS, Gregorio. (1981) «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)». *Analecta Malacitana*. vol. 4. 1. 15-34.
- CABELLO PORRAS, Gregorio. (2004) *Barroco y cancionero. El «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas*. Málaga. Universidad de Málaga-Universidad de Almería.
- CARRASCO, Félix. (1995) «Cervantes y Góngora: labradores, cabreros y caballeros». *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (II-CINDAC). Napoli 4-9 de abril de 1994*. Giuseppe Grilli (Ed.). Napoli. Istituto Universitario Orientale. 405-418.
- CARREÑO, Antonio. (1979) *El romancero lírico de Lope*. Madrid. Gredos.
- CERVANTES, Miguel de. (1991) *Viaje del Parnaso y Poésias sueltas*. Elías L. Rivers (Ed.). Madrid. Espasa, Clásicos Castellanos.
- CERVANTES, Miguel de. (2013). *La gitanilla*. Edición de José Montero Reguera. Madrid. Clásicos EDOBNE.
- CERVANTES, Miguel de. (2004) *Don Quijote de La Mancha*. Francisco Rico (dir.). Barcelona. Instituto Cervantes, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- CHEVALIER, Maxime. (1990) «Cervantes frente a los romances viejos». *Voz y Letra*. I. 191-196.

- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. (1993) «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. LXIX. 53-85.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2002) *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2007). «Los versos del *Quijote*» y «Sentidos de la métrica de Cervantes». *Nuevos estudios de métrica*. Madrid. UNED. 183-200 y 201-216.
- EISENBERG, Daniel (1987). «La biblioteca de Cervantes». *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*. Barcelona. Quaderns Crema. II. 271-328.
- FANCONI VILLAR, Paloma. (1995) «La narratividad en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 13. 131-141.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. (1995) «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro». *Bulletin Hispanique*. 97. 2. 465-492.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. (1999) *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*. Madrid. Gredos.
- GARCILASO DE LA VEGA. (1995) *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros, y estudio preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona. Crítica.
- GARROTE BERNAL, Gaspar. (1996) «Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*». *Dicenda*. 14. 113-127.
- GÓNGORA, Luis de. (1981) *Sonetos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- GÓNGORA, Luis de. (1998) *Romances*. Edición de Antonio Carreira. Barcelona. Quaderns Crema. 4 vols.
- GÓNGORA, Luis de. (2000) *Obra poética. I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*. Edición de Antonio Carreira. Madrid. Biblioteca Castro.
- GÓNGORA, Luis de. (2001) *Letrillas*. Edición de Robert Jammes. Madrid. Castalia.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. (1988) «Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro». *Crítica*. 44. 25-54.
- JAMMES, Robert. (1987) *La obra poética de don Luis de Góngora [1969]*. Madrid. Castalia.
- LAPESA, Rafael. (1971) «Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes». *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid. Gredos. 218-241.
- LOPE DE VEGA. (1998) *Rimas humanas y otros versos*. Edición de Antonio Carreño. Barcelona. Crítica.
- MATA INDURÁIN, Carlos. (2005) «Del amor y la amistad en la primera parte del *Quijote*: los sonetos de Cardenio y Lotario». *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*. Chul Park (Coord.). Universidad de Hankuk. 147-161.
- MENA, Juan de. (1989) *Obras completas*. Edición, introducción y notas de M. Á. Pérez Priego. Barcelona. Planeta.
- MONTERO PADILLA, José. (2004) «El barrio de los escritores: la calle del León». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XLIX. 625-637.
- MONTERO REGUERA, José. (1999). «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (Esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XXXIX, pp. 313-336.
- MONTERO REGUERA, José. (2001) «El primer garcilasista». *500 años de Garcilaso de la Vega*, Alcalá de Henares: Centro Virtual del Instituto Cervantes, http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/ anotaciones/montero_reguera.htm.
- MONTERO REGUERA, José. (2003) «Los preliminares del *Persiles*: estrategia editorial y literatura de senectud». Jean Pierre Sánchez (Coord.). *Lectures d'une oeuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Nantes. Éditions du Temps. 65-78.

- MONTERO REGUERA, José. (2004) «Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*». *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 1/5 de septiembre de 2003)*. Alicia Villar Lecumberri (Ed.). Palma de Mallorca. Asociación de Cervantistas. vol. I. 721-735.
- MONTERO REGUERA, José. (2004) «“Poeta ilustre o al menos manífico”. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en *El Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXXVI. 37-56.
- MONTERO REGUERA, José. (2005) «A partir de dos sonetos del *Quijote*: estructura y ritmo del endecasílabo cervantino». *Ínsula*. 700-701. 35.
- MONTERO REGUERA, José. (2006) *Materiales del Quijote: la forja de un novelista*. Vigo. Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións.
- MONTERO REGUERA, José. (2011) «Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Miguel de Cervantes)». *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Carmen Rivero Iglesias (Ed.). Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 245-271.
- MONTERO REGUERA, José. (2011b) «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina». *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. C. Strosetzki (Ed.). Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 629-639.
- MONTERO REGUERA, José. (2013) «Cervantes, robador de palabras. Una pequeña bibliografía», *Parole Rubate / Purloined Letters*. Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre. <http://www.parolerubate.unipr.it>.
- MONTERO REGUERA, José. (2013b) «*La gitanilla*: una rei-vindicación de la poesía», *Ínsula*. 799-800. 34-36.
- MONTERO REGUERA, José, Fernando Romo Feito, Macarena Cuiñas Gómez, Cristina Collazo Gómez y Alexia Dotras Bravo. (en prensa) «La edición de la poesía de Miguel de Cervantes». En: Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo. Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal. (1955) *Obras. I. Poesías inéditas*. Edición de Guillermo Díaz-Plaja. Madrid. RAE.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. (1972³) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid. Guadarrama.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo. (2013) «Reconsideración de la poesía cervantina: los defectos métricos y estilísticos de Cervantes». *Anales Cervantinos*. XLV. 293-324.
- OSUNA, Rafael. (1966) «Dos notas sobre Cervantes y Góngora». *Revista de Literatura*. XXX. 75-79.
- OSUNA, Rafael. (1981) «Una parodia cervantina de un romance de Lope». *Hispanic Review*. 49. 87-105.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2003) *La poesía de Lope de Vega*. Madrid. Ediciones del Laberinto, Colec. Arcadia de las Letras.
- PERCAS DE PONSETI, Elena. (1975) «Glosa y soneto de don Lorenzo». *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos del «Quijote»*. Madrid. Gredos. vol. II. 375-378.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016). «Cervantes y el epitafio heroico». *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. Paris. Éditions Hispaniques. 143-174.
- PRIETO, Antonio. (1986) *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*. Madrid. Cátedra.
- REY HAZAS, Antonio. (2005) «Cervantes y Góngora. Segundo acercamiento: de romances y otros textos». *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villal*

- nueva*. Pedro Manuel Piñero Ramírez (Coord.) vol. 2. Sevilla. Universidad de Sevilla. 1175-1190.
- RILEY, Edward C. (1973) «Teoría literaria». *Suma Cervantina*. J. B. Avalor-Arce y E. C. Riley (Coords.). London. Tamesis. 293-322.
- RILEY, Edward C. (1989) *Introducción al Quijote*. Barcelona. Crítica.
- RILEY, Edward C. (1989b) *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid. Taurus.
- RIVERS, Elías L. (1973) «Viaje del Parnaso y poesías sueltas». *Suma Cervantina*. J. B. Avalor-Arce y E. C. Riley (Coords.). London. Tamesis. 119-146.
- RIVERS, Elías L. (1983) «Cervantes y Garcilaso». *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid. Gredos. 565-570.
- RIVERS, Elías L. (1995) «Cervantes, poeta serio y burlesco». *Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 211-224.
- ROMO FEITO, Fernando. (2012) «Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*», *Anales Cervantinos*. XLIV. 133-158.
- SÁNCHEZ, Alberto. (1991) «Don Quijote, rapsoda del Romancero viejo». *On Cervantes. Essays for L. A. Murillo*. Newark, DE. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. 241-262.
- SÁNCHEZ, Alberto. (1998) «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXXIV. 9-22.
- YNDURÁIN, Francisco. (1985) «La poesía de Cervantes: aproximaciones». *Edad de Oro*. IV. 211-235.