

LA POÉTICA DE CERVANTES

Santiago LÓPEZ MOREDA¹

RESUMEN

Una poética, como tratado de composición literaria, establece principios genéricos extraídos de autores y obras relevantes para escritores y lectores. Frecuentemente nacen de la pluma de quienes conjugan teoría y praxis (Aristóteles, Horacio, Quintiliano, Luis Vives, el Pinciano, Cascales, Lope de Vega), pero no son pocos los que crean su propia doctrina en el desarrollo literario (metaliteratura). Es el caso de Cervantes como teórico de la poesía, la novela, el drama y la lengua (metalenguaje), especialmente en el *Quijote*, *Novelas ejemplares*, *Viaje al Parnaso* y *Ocho comedias nuevas y ocho entremeses nuevos nunca representados*.

PALABRAS CLAVE: poética, poesía, novela, drama, metaliteratura, metalenguaje.

ABSTRACT

A Poetics, as a treaty of literary composition, establishes generic principles drawn from authors and works relevant for writers and readers. Sometimes they come from the pen of those who combine theory and practice (Aristotle, Horace, Quintilian, Luis Vives, el Pinciano, Cascales, Lope de Vega), but not a few of them create their own doctrine in the literary deve-

¹ Catedrático de Filología Latina. Universidad de Extremadura: slopez@unex.es.

lopment (metaliterature). It is the case of Cervantes as a theorist of poetry, novel, drama and language (metalanguage), especially in *Don Quixote*, *Exemplary Novels*, *Journey to Parnassus* and *Eight Comedies and Eight New Interludes*.

KEY WORDS: poetic, poetry, novels, drama, metaliterature, metalanguage.

* * * * *

Aproximación al concepto de «poética»

Cuando en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote* el cura y el barbero están expurgando la biblioteca del ingenioso hidalgo manchego, ante la aparición en sus estanterías de *La Galatea*, Cervantes hace hablar al cura de la siguiente manera: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos».

Cervantes se lamentaba, por boca de uno de sus personajes, de los infortunios padecidos como soldado, privado de una mano en Lepanto y varios años de cautiverio en Argel. Pero en absoluto es descartable que la queja tuviera que ver también con la falta de reconocimiento a su labor poética. De ser así, una vez más se confirmaría el hecho de que el peor enemigo de lo bueno es lo mejor. Porque a Cervantes no se le consideraba en su momento un buen poeta, en contraste con la calidad de su prosa, por más que gran parte de sus poemas figuraran en *La Galatea* y compusiera dos canciones a la Armada Invencible, entre otras joyas de la poesía española.

Tal vez los sonetos, en especial *Al tûmulo del rey Felipe en Sevilla*, fueran los más reconocidos, sin olvidarnos del *Canto de Calíope*; la *Epístola a Mateo Vázquez* y del *Viaje al Parnaso*.

Cervantes, pues, escribía poesía, buena poesía; pero, lo que es más importante para el propósito de estas páginas, nos dejó en prosa y en verso las mejores definiciones de poesía, es decir, escribió una poética de la poesía, como en su día hiciera Horacio. Y, como el poeta venusino, también escribió sobre los otros géneros literarios. Trataremos de demostrarlo en las páginas que siguen.

Cuando explico literatura a mis alumnos suelo preguntarles qué es una poética y me sorprende que tienen una noción remota, buscan explicaciones complejas y se sorprenden de la sencillez de la respuesta: «el arte de crear».

La palabra «poeta», *poietés*, tiene que ver con el verbo griego *poiein*, que significa «hacer». Pero no el hacer de quien hace una mesa, sino un hacer imitativo. El poeta hace por imitación algo más importante que una mesa; el poeta crea imitando ideas, a la manera platónica, imita modelos, paradigmas. El poeta no cuenta lo que hizo Alcibíades un día desde la mañana hasta el atardecer, sino que ha de imitar de tres maneras: las cosas tales como son o eran, las cosas como afirman o parecen que son, o las cosas como es menester que sean. En teoría el poeta puede elegir entre imitar la realidad tal como era, o como dicen que era,

o como debería ser en virtud de lo necesario o de lo verosímil, independientemente de que haya sido así. La imitación idealizada de la realidad es, además, la que más conviene a la poesía. De esta manera, el poeta es libre porque no está obligado a la representación fotográfica de la realidad: puede pintar al hombre en sus estados afectivos siempre que no contradiga la verosimilitud.

Introducimos así dos criterios imprescindibles en toda creación poética, la *imitación* y la *verosimilitud*; imitación de carácter universal, que puede ser más o menos realista, aunque, a diferencia del pintor y escultor, que deben ser lo más fieles posibles cuando realizan un retrato, el poeta debe aspirar sobre todo a representar a los hombres y sus acciones y pasiones de forma idealizada: «La labor del poeta –dice Aristóteles²– no consiste en contar lo ocurrido sino lo que podría haber ocurrido y lo que es posible en virtud de lo verosímil o de lo necesario».

En sentido amplio, pues, somos poetas cuando construimos algo verosímil imitando la realidad, aunque el significado de «poético» se haya polarizado para entenderlo solamente en el ámbito de la literatura y del lenguaje, tal como lo entiende la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española: «Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa».

La crítica moderna cree, además, que el significado poético de una obra no puede establecerse hoy prescindiendo del lenguaje que la sustenta; pero los antiguos opinaban de manera bien diferente. Para ellos lo fundamental eran el *tema* o contenido y el *estilo*; en menor medida, la forma. En otras palabras, utilizaban unas categorías de tipo retórico, *inventio* y *elocutio*. Y la retórica ejerció una importancia decisiva en la obra de historiadores y poetas e incluso de los simples hablantes.

Por todo esto, la mayoría de la crítica literaria antigua era un subproducto de la retórica y la literatura tenía que ejercer una influencia en los oyentes. En definitiva, cumplir una *función social*.

«La poética de Aristóteles –señala López Eire– es ya desde su nacimiento muy moderna»³. Uno de los rasgos de esta modernidad es rechazar la identificación entre poesía y verso, pues es posible hacer poesía sin someter las palabras a medidas rígidas. El metro no es fundamental. Por ejemplo, Platón dejó hermosas páginas poéticas escritas en

² Aristóteles: *Poética*, 1451^a.

³ López Eire, A.: «De la poética de Aristóteles a la poética moderna», en *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia* (E. Suárez, ed.), pp. 155-246, Valladolid, 2007.

prosa. Páginas más adelante comprobaremos que es esta precisamente la opinión cervantina sobre lo poético y que el vulgo se equivoca cuando llama «verso» al «poetizar» y no considera a los poetas en virtud de la imitación, sino, de una manera global, en virtud del verso.

Añado a esta reflexión que toda poética es un punto de llegada y un punto de partida. De llegada, porque en determinados momentos de la historia de la literatura, alguien decidió reflexionar sobre las obras que le habían llegado; de partida, porque tras esta reflexión extrajeron unos principios sobre la elaboración de una obra, una serie de conceptos generales, de modelos y de metalenguaje para describir, clasificar y analizar toda creación literaria. De este modo, Aristóteles, cuando escribe su *Poética*, lo hace tras analizar las tragedias y comedias del siglo anterior, y enseña el camino a quienes quieren escribir tragedia, comedia o poesía yámbica; Cicerón hace lo propio para quienes se ejercitaban en el arte de la oratoria y de la historia, y también Horacio y Quintiliano para los géneros literarios en general. En época cervantina, además, poéticas como las de Vives, Gracián, el Pinciano, Torres Naharro o Cascales eran estudiadas en las aulas y seguidas por quienes se iniciaban en el arte de la composición literaria, sin olvidar la omnipresente *Poética* de Aristóteles.

Cervantes no es original, por más que en el prólogo de las *Novelas ejemplares* diga que es el primero que noveló: «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas».

La originalidad, sin embargo, como valor reseñable en la composición literaria, no fue bien valorada hasta el Romanticismo y el propio Cervantes no tiene inconveniente en reconocer sus antecesores en *El viaje al Parnaso*: los poetas malos convertidos en calabazas son un remedo de la *Apokolokyntosis divi Claudii* de Séneca⁴, el *Icaromenippus* de Luciano, la *Divina Comedia* de Dante, la *Nao de amor* de Gil Vicente e incluso del canto XI de la *Odisea* y libro VI de la *Eneida*, por citar solo algunos.

La llamada ahora intertextualidad, antes *contaminatio*, no era un desdoro, era una forma de mostrar una amplia formación, *doctrina*, que sin duda obtuvo en los jesuitas.

⁴ Cruel sátira que escribió contra el emperador Claudio a la muerte de este, indudablemente por el resquemor de los ocho años de destierro en la inhóspita isla de Córcega. Mezcla prosa y verso, como Cervantes en el *Quijote* y gran parte de sus novelas.

La poética cervantina

A propósito de lo mucho que se ha escrito sobre la poética cervantina encajan a la perfección las palabras que en su día escribiera Vargas Llosa:

«La crítica literaria de nuestro tiempo, sobre todo en versión académica, se ha vuelto difícil de leer, con sus jeroglíficas deconstrucciones que disparan la literatura a una artificiosa irrealidad, o con su obsesión lingüística, que reduce la poesía, el teatro y la novela a una experimentación de las formas gramaticales y desdeña lo ideológico, lo psicológico y lo histórico, como si todo ello no formara también parte sustancial de la literatura»⁵.

Antes que Vargas Llosa, lo había anticipado ya George Steiner hace más de medio siglo en su *Lenguaje y silencio*, un ensayo que contempla con pesimismo el devenir de la literatura, condicionada por la tecnología (realidad virtual), la televisión y la publicidad, con el menosprecio consiguiente a las humanidades. Las telenovelas vendrían a sustituir la lectura del *Quijote* y la publicidad convertiría en escritor de éxito a algunos novelistas por una simple novela ampliamente difundida hasta que la reemplazara otra de otro escritor.

Y como siempre he sido partidario de dejar tamizar por el tiempo toda manifestación artística, en el arte, el cine, y la literatura, en las páginas que siguen, mi propósito no es otro que analizar desde la perspectiva clásica, la que sin duda tenía en mente Cervantes, el oficio compositivo de toda su obra, oficio para el que se daban tres condiciones: la práctica (en la doctrina clásica, *exercitatio*), las ideas (concepto platónico de la realidad deformada) y la cultura (en la doctrina clásica, *doctrina et ars*).

Como la mayoría de los grandes genios literarios, Cervantes no dejó escrito un tratado explícito sobre la poética, se limitó a elaborarla en numerosos pasajes de su obra; no teorizaba sobre la literatura, hacía literatura; no escribía una poética, la elaboraba a medida que escribía. A propósito de ello escribe don Marcelino Menéndez Pelayo:

«Los grandes genios poseen el don de ver con claridad, y en una intuición rápida, lo que los otros hombres no alcanzan sino por un laborioso esfuerzo intelectual. Pero esto es verdad de todos los genios, no solo de los genios literarios, y solamente es verdad de cada cual en aquel coto o ciencia para la cual Dios le infundió extraordinaria virtuosidad. Quiero decir que la intuición que el artista tiene no es la intuición de

⁵ Vargas Llosa, M.: *El lenguaje de la pasión*. Punto de Lectura, Madrid, 2007, pág. 48.

altas verdades científicas... sino solo la intuición de la forma que es el mundo intelectual en el que vive»⁶.

Pero, más allá aun del reconocimiento como genio que le atribuye el santanderino, Cervantes no solo hace teoría literaria mientras escribe y reflexiona sobre su actividad, conoce las doctrinas literarias, las que enseña cualquier poética de entonces, especialmente la de Luis Vives sobre la teoría de la imitación, la del Pinciano y la de los clásicos, Aristóteles y Horacio. Y no entro en el debate sobre sus conocimientos del latín, porque disponía ya de las traducciones de Horacio realizadas por Vicente Espinel y Luis Zapata en Madrid y Lisboa respectivamente, así como los comentarios de Horacio realizados por el Brocense o los de Virgilio en la versión de Gregorio Hernández de Velasco.

Tampoco le eran ajenas las ideas platónicas expuestas en *La Galatea* y que vienen a coincidir con la poesía mística de la época. Basta con que veamos la forma figurada como define la poesía en el coloquio del *Caballero del Verde Gabán*, en *La Gitanilla* o en *El viaje al Parnaso*, tres referencias de obligada lectura para quienes buscan la esencia de la poesía.

Es el propio Cervantes quien nos deja testimonio de su laboriosidad (*exercitatio*) en tres versos de su *Viaje al Parnaso*:

«Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo». (vv. 25-27).

De la *Poética* de Aristóteles sabe que la comedia es mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo, pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, aunque, como ocurrió en la literatura antigua, también su comedia no tuviera el reconocimiento debido hasta pasado el tiempo.

De Horacio ha aprendido que el buen poeta no es un simple versificador, sino un hombre perfecto dotado de virtud y sabiduría, capaz de desarrollar las nobles funciones religiosas, civiles, y morales, que corresponden a la auténtica poesía⁷; que no es suficiente con los dones naturales para que una obra sea perfecta; que el trabajo y el estudio sin el genio no sirven de nada, y al contrario, el genio debe pulir sus aptitudes innatas con el trabajo⁸; que el arte se aprende con un lento proceso en el que el poeta debe tener como mo-

⁶ Menéndez Pelayo, M.: *Historia de las ideas estéticas en España, I-II*. Consejo Superior de Investigación Científica, Madrid, 1993, pág. 743.

⁷ Esta valoración de la importancia del poeta en la sociedad aparece también en la *Defensa del poeta* Arquias de Cicerón.

⁸ Horacio: *Ars poética*, vv. 391-433.

delo al atleta que se prepara para participar en los juegos ya desde pequeño y que no se debe convocar a críticos que aplaudan sus versos por la comida que les dan, pues son como los plañideros, que lloran a sueldo.

Poética de la poesía

Debate con el Caballero del Verde Gabán

Los capítulos XVI, XVII y XVIII de la segunda parte del *Quijote* presentan una cuestión debatida de manera genérica en el «Discurso de las armas y las letras» especificando ahora la razón de ser de la poesía dentro de las letras.

Don Diego de Miranda, el caballero, le hace saber a don Quijote que hojea más libros profanos que devotos a condición de que sean «de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que de estos hay muy pocos en España». A continuación le explica la frustración que siente porque su hijo Lorenzo se dedica a las letras y, lo que es un grado de deterioro aún mayor, a la poesía.

Como se ve, la apreciación de Steiner que comentábamos líneas atrás sobre el escaso reconocimiento de las humanidades venía ya de siglos atrás:

«—Yo, señor don Quijote —respondió el hidalgo—, tengo un hijo, que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy, y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera. Será de edad de diez y ocho años; los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega, y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, halléle *tan embebido en la de la poesía (si es que se puede llamar ciencia)*, que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología. Quisiera yo que fuera corona de su linaje, pues vivimos en un *siglo donde nuestros Reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras, porque letras sin virtud son perlas en el muladar*. Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*; si Marcial anduvo deshonesto o no en tal epigrama; si se han de entender de una manera u otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal, y Tibulo, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta»⁹.

⁹ La cursiva es nuestra.

El caballero lamenta la dedicación de su hijo a la poesía clásica (Homero, Virgilio, Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo) aun reconociendo la virtud moral que hay tras ella (*vir bonus*, en palabras de Catón y Quintiliano), pero cuestiona que se pueda llamar ciencia a la poesía y de manera irónica que «vivimos en un siglo donde nuestros Reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras».

Hay un tono de amargura e ironía en esta actitud regia para con Cervantes. Nunca el Rey fue su mecenas; sí lo fueron en cambio el duque de Béjar, el conde de Lemos y Ascanio Colonna, abad de Santa Sofía.

A todo lo cual respondió don Quijote con palabras que habrían suscrito Quintiliano en su *Institutio oratoria* o Luis Vives, Huarte de San Juan, Erasmo, y cuantos escribieron tratados sobre la educación (*De pueris instituendis*):

«Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida. A los padres toca el encaminarlos desde pequeños por *los pasos de la virtud*,[...] y en lo de forzarles que estudien esta o aquella ciencia, no lo tengo por acertado, aunque el persuadirles no será dañoso, y cuando no se ha de estudiar para *pane lucrando*, siendo tan venturoso el estudiante que le dio el cielo padres que se lo dejen, sería yo de parecer que le dejen *seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado*; y aunque la de *la poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas que suelen deshorrar a quien las posee. La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella*; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal *virtud*, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en *torpes sátiras* ni en *desalmados sonetos*; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en *poemas heroicos*, en lamentables *tragedias* o en *comedias* alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del *ignorante vulgo*, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí *vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y Príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo*. Y, así, el que con los requisitos que he dicho tratare y tuviere a la poesía, será famoso y esti-

mado su nombre en todas las naciones políticas del mundo. Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doime a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es esta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la *lengua que mamaron en la leche*, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya. Pero vuestro hijo, a lo que yo, señor, imagino, no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los *poetas que son meros romancistas*, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro, porque, según es opinión verdadera, *el poeta nace*: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, [...] También digo que el natural poeta que se ayudare del *arte* será mucho mejor y se aventajará al poeta que solo por saber el arte quisiere serlo: la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfeccionala; así que, *mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza*, sacarán un perfectísimo poeta. Sea, pues, la conclusión de mi plática, señor hidalgo, que vuestra merced deje caminar a su hijo por donde su estrella le llama, que siendo él tan buen estudiante como debe de ser, y habiendo ya subido felizmente el primer escalón de las ciencias, que es el de las lenguas, con ellas por sí mismo subirá a la cumbre de las letras humanas, [...]. Riña vuestra merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde *reprehenda los vicios en general*, como tan elegantemente él lo hizo, alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que, a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto¹⁰. Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos¹¹; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos; y cuando los Reyes y Príncipes ven la milagrosa ciencia de la poesía en sujetos

¹⁰ En clara referencia a Ovidio por escribir su *Ars amandi* que le valió el destierro del emperador Augusto, aunque sabemos que no fue esta la razón, porque la obra circulaba por Roma desde hacía ocho años.

¹¹ El principio de que lo importante es la castidad del poeta, no de sus versos, aparece ya en Catulo.

prudentes, virtuosos y graves, los honran, los estiman y los enriquecen, y aun los coronan con las hojas del árbol a quien no ofende el rayo, como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas ven honradas y adornadas sus sienes».

Pocas páginas de la literatura cervantina condensan de manera tan fecunda todo un programa poético y de crítica literaria.

Como Quintiliano, especialmente en el libro X de la *Institutio oratoria*, Cervantes propone en primer lugar la impronta moral del escritor (encaminarlos desde pequeños por *los pasos de la virtud*), después las condiciones naturales (*el poeta nace*), el aprendizaje o doctrina (que el natural poeta que se ayude del *arte*), la imitación de los buenos modelos (Homero, Virgilio, Horacio), y la valoración de géneros literarios (positiva, la sátira moral; negativa, la comedia valorada por el vulgo) y variopinta la poesía romance. De ahí que al final de sus días, en *El viaje al Parnaso*, desarrolle ampliamente la crítica de los escritores contemporáneos.

El caballero, en este caso Cervantes simbolizado en Quijote, es quien reúne todos los requisitos de la verdadera ciencia, un saber enciclopédico compendio de todas las ciencias; el escritor completo, como propugnó Cicerón en la *Formación del orador* y los hombres del Renacimiento:

«—Es una ciencia —replicó don Quijote— que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser *teólogo*, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido; ha de ser *médico*, y principalmente *herbolario*, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el caballero andante a cada triquete buscando quien se las cure; ha de ser *astrólogo*, para conocer por las estrellas cuántas horas son pasadas de la noche y en qué parte y en qué clima del mundo se halla; ha de saber las *Matemáticas*, porque a cada paso se le ofrecerá tener necesidad de ellas; y dejando aparte que ha de estar adornado de todas las *virtudes teologales y cardinales* [...] y, volviendo a lo de arriba, ha de guardar la *fe a Dios* y a su dama; ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla. De todas estas grandes y mínimas partes se compone un buen caballero andante.

–Si eso es así –replicó don Lorenzo–, yo digo que se aventaja esa ciencia a todas.

–¿Cómo si es así? –respondió 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».

Sobra decir que resuenan los ecos de Erasmo en su *Elogio de la locura*, así como los preceptos de Horacio al final de su *Ars poética* sobre el peligro de la adulación y la necesidad de acudir a críticos de fiar: «solo me contento con advertirle a vuestra merced que siendo poeta podrá ser famoso si se guía más por el parecer ajeno que por el propio, porque no hay padre ni madre a quien sus hijos le parezcan feos».

La poesía en La Gitanilla

En *La Gitanilla*, encarnada en Preciosa, nuevamente encontramos el ideal cervantino de la poesía, y probablemente también una de las más hermosas definiciones de la misma en toda la literatura española:

«–Pues la verdad que quiero que me diga –dijo Preciosa– es si por ventura es poeta. –A serlo –replicó el paje–, forzosamente había de ser por ventura. Pero has de saber, Preciosa, *que ese nombre de poeta muy pocos le merecen*, y así, yo no lo soy, sino un aficionado a la poesía; y para lo que he menester, no voy a pedir ni a buscar versos ajenos: los que te di son míos, y estos que te doy ahora también; mas no por esto soy poeta, ni Dios lo quiera. –¿Tan malo es ser poeta? –replicó Preciosa. –No es malo –dijo el paje–; pero el ser poeta a solas no lo tengo por bueno. Hace de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. *La poesía es una bellissima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad; las fuentes la entretienen; los prados la consuelan; los árboles la desenojan; las flores la alegran; y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican.* –Con todo eso –respondió Preciosa–, he oído decir que es pobrísima, y que tiene algo de mendiga. –Antes es al revés –dijo el paje–, porque no hay poeta que no sea rico, pues todos viven contentos con su estado, filosofía que la alcanzan pocos».

Al presentar la poesía como una doncella evoca la imagen horaciana, *ut pictura poesis*, en cuyo cuadro han de prevalecer los dos fines primordiales: *delectare* y *docere* (deleitar y enseñar), sin menoscabo de que sea el primero (*delectare*) el más importante, como hace saber por boca de don Quijote, que viene a completar su importancia poniendo a su servicio las otras ciencias, tal como vimos líneas atrás (*Quijote, II, XVI*).

En esta ocasión, además, enumerando la función social de la misma, «el ser poeta a solas no lo tengo por bueno»; las formas de poesía lírica en que está presente: bucólica y églogas, «las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran»; y el fin último de la misma, «deleita y enseña a cuantos con ella comunican».

El viaje al Parnaso

Cervantes, en *El viaje al Parnaso*, ofrece un amplio catálogo de poetas españoles en un contexto completamente clásico: el viaje alegórico en que Mercurio y Apolo, los dioses de las artes y de la poesía, le ayudan en la empresa de combatir a los malos poetas («canalla inútil»), sirviéndose de Neptuno, el dios épico de las tempestades, a la vez que reivindica su propia actividad más allá de la novela:

«Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo». (vv. 25-27).

La forma figurada y alegórica de su definición de poesía viene a coincidir con la presentada en *La Gitanilla* y el *Quijote*; primero como ciencia que compendia a todas las demás: «Todo lo sabe, todo lo dispone / la santa y hermosísima doncella» (IV, 142-143), después, con su presencia en numerosos géneros literarios:

«Moran con ella en una misma estancia
la divina y moral filosofía,
el estilo más puro y la elegancia.
Puede pintar en la mitad del día
la noche, y en la noche más oscura
el alba bella que las perlas cría;
el curso de los ríos apresura,
y le detiene; el pecho a furia incita,

y le reduce luego a más blandura;
 por mitad del rigor se precipita
 de las lucientes armas contrapuestas,
 y da victorias y victorias quita.
 Verás cómo le prestan las florestas
 sus sombras, y sus cantos los pastores,
 el mal sus lutos y el placer sus fiestas,
 perlas el sur, sabea sus olores,
 el oro Tíbar, hibla su dulzura,
 galas Milán y Lusitania amores.
 En fin, ella es la cifra donde se apura
 lo provechoso, honesto y deleitable». (IV, 191-209).
 «Son sus obras heroicas inmortales;
 las líricas, suaves de manera
 que vuelven en divinas las mortales». (IV, 217-219).
 «¿Puede ninguna ciencia compararse
 con esta universal de la poesía,
 que límites no tiene donde encerrarse?». (IV, 250-253).

La poesía, omnipresente, se manifiesta en el pensamiento científico y gnómico, *filosofía*; en la lírica, «*el alba bella que las perlas cría*»; en la poesía amorosa, «*le reduce luego a más blandura*»; en la épica, «*las lucientes armas contrapuestas, heroicas inmortales*»; en la bucólica, «*sus sombras, y sus cantos los pastores*»; en la elegía, «*el mal sus lutos*»; en la culta, «*perlas el sur, sabea sus olores, el oro Tíbar, hibla su dulzura*»; y siempre con los fines impuestos en las poéticas clásicas, «*lo provechoso, honesto y deleitable*».

Pero es más, como corresponde a un buen preceptista, Cervantes, a la manera de Horacio y de Quintiliano, nos brinda en sus miles de versos un auténtico tratado de crítica literaria: los buenos y malos poetas. Entre los buenos, destacan Juan de Ochoa; Luis de Góngora, «*aquel que tiene de escribir la llave*» (II, 55); Juan de Jaúregui, «*Lucano por tu voz respira*» (II, 76); Espinel, «*que en la guitarra tiene la prima*» (II, 149); Herrera, «*que con Homero lo comparo*» (II, 289); Quevedo, «*partirme sin él de aquí no puedo*» (II, 306); Lope, «*poeta insigne, a cuyo verso o prosa / ninguno le aventaja, ni aun le llega*» (II, 389-390). Los malos no merecen ser nombrados porque «*llenas van las sendas y caminos / de esta canalla inútil*» (I, 229-230).

El capítulo IV, desde los primeros versos, es un auténtico testamento literario de Cervantes. En él reivindica la inmortalidad de su *Galatea*; *El Quijote*; la importancia de las *Novelas*, «*un camino / por donde la lengua*

castellana puede / mostrar con propiedad un desatino»; sus sonetos; y romances, el gran *Persiles*; en suma, una gloria que la vida no le dio pero una vida en que la virtud «fue un manto con que tapa y cubre su indecencia la estrechez» (IV, 91-92).

El desencanto del poeta Cervantes

Como ciencia aplicable a todas las ciencias, no solo a la poesía, la poética se salva, no así la poesía. En *El Licenciado Vidriera* nos dice:

«Preguntóle otro estudiante que en qué estimación tenía a los poetas. Respondió que a la ciencia, en mucha; pero que a los poetas, en ninguna. Replicáronle que por qué decía aquello. Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número. Y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba; pero que *admiraba y reverenciaba a la ciencia de la poesía porque encerraba a todas las demás ciencias*; porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a la luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla».

«Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en sus manos ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. Y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. Esta y otras cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien... Vio un día en la acera de San Francisco unas figuras pintadas de mala mano, y dijo que los buenos pintores imitaban a la naturaleza; pero que los malos la vomitaban»¹².

¹² Evidentemente, Cervantes está poniendo en entredicho toda la poética basada en la imitación, de la misma manera que en el *Satiricón* de Petronio se cuestiona el poema de Lucano por no haber imitado a Virgilio (cap. CXVIII).

Poética de la novela

En las poéticas clásicas nada se dice de la novela, pese a contar con numerosas muestras cuando Horacio y Quintiliano escriben fábulas milesias y Petronio *Satiricón* respectivamente. Por ello hemos de entender como preceptiva válida para este género la doctrina clásica de las formas de *narratio* y de la verosimilitud de lo narrado. Pues bien, Cervantes demuestra conocer las *Fabulae milesiae* griegas a través de Apuleyo, nada menos que en la novela por antonomasia, *El Quijote*:

«Este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar [...]. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates». (*Quijote I, XLVII*).

En realidad, Cervantes, muy dado a jugar con la ambigüedad para captar el interés del lector, parece ir en contra de sus propios objetivos. La excusa de «no enseñar» es falsa, porque las novelas también enseñan moral; de otra forma no las habría llamado «ejemplares», y sobre todo, como resalta al final de este capítulo, la novela es el marco ideal donde ubicar toda clase de géneros literarios, «una tela de varios y hermosos tejidos» que consigue el fin mejor que se pretende en los escritos, enseñar y deleitar juntamente:

«Un lugar donde el autor puede mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso». (*Quijote, I, XLVII*).

Siguiendo con la preceptiva horaciana sobre la armonía compositiva y la similitud de un cuadro con una obra literaria, *ut pictura poesis*, la belleza radica en la proporción, el equilibrio de las partes y la verosimilitud: «Pues ¿qué hermosura puede haber o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre...?» (*Quijote, I, XLVII*). Por eso las mejores narraciones mentirosas son las que «parecen verdad», verosímiles en el sentido estricto del término, y son preferibles a las verdades sospechosas, «que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza de ella» (*Quijote, II*,

LXII). Por la misma razón desprecia al impostor que se atrevió a escribir una segunda parte de su *Quijote*: «De esta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a la luz la historia de este nuevo don Quijote que ha salido; que pintó o escribió es lo mismo» (*Quijote II, LXXI*).

Otro lugar común, como la valoración de la literatura y de los escritores, presente en las poéticas¹³, se puede observar no solo en *El viaje al Parnaso*, sino también en el *Quijote*, concretamente en el ventero Palomeque, en la criada de la venta, y en los huéspedes de la misma (capítulos XXXII y ss.), defensores de los libros de caballería, como Cardenio, que había regalado a Luscinda un ejemplar del Amadís. Los libros, para el ventero, además de entretener «hacían autoridad».

Bien distinta era la opinión del clérigo. Cura y barbero van a la casa de Alonso Quijano y con la ayuda de su sobrina proceden al escrutinio: los libros grandes, más de cien, eran todos de caballería; los pequeños, poesía y novela pastoril. De la hoguera se salva el *Amadís de Gaula*, «el mejor de todos los libros que sobre este género se han compuesto». Se libra también, a instancias del cura, *Tirante el Blanco*, «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos». De los libros pequeños, el cura elogia la *Diana de Montemayor*, la de Gil Polo y *La Galatea* de Cervantes. Y salva también tres poemas épicos, *La Araucana* de Ercilla, *La Austriada* de Juan Rufo (culmina con la batalla de Lepanto), y *El Montserrate* de Virués. Las *Lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto se salvaron porque era «obra de uno de los más famosos poetas del mundo, no solo de España», en palabras del cura.

¿Cuál es, pues, la poética cervantina sobre la novela?

En 1905, Menéndez Pelayo, en el tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, en una conferencia en la universidad de Madrid decía: «El genio de la novela había derramado sobre Cervantes todos sus dones [...] una nueva casta de poesía narrativa trascendental y eterna como las grandes epopeyas, y al mismo tiempo doméstica, familiar, accesible a todos, como último y refinado juego de la sabiduría popular y de la experiencia de la vida»¹⁴.

Suscribo esta afirmación y añado yo: no solo eso, el genio cervantino es fruto de las muchas lecturas y de su formación en la literatura clásica¹⁵,

¹³ Baste recordar el libro X de la *Insitutio oratoria* de Quintiliano o los poetas que Horacio presenta como modelos en cada género literario de los tratados en *Ars poética*.

¹⁴ Fontán, A.: «Cervantes y su *Quijote*», en *Nueva Revista*, Navidad 2006, p. 5.

¹⁵ Bastaría con recordar la cantidad de latinismos y de autores de la literatura latina que aparecen por doquier en el *Quijote* o la realidad histórica que trasciende en la Numancia, aunque con algún anacronismo, como la presencia de Viriato.

perceptible en su carácter poético, la inspiración popular de personajes y episodios, y la relación de los personajes con la vida de entonces y de hoy.

Cervantes conoce, y muy bien, a los clásicos y sobre todo la doctrina de la *Philosophía poética* del Pinciano que proclama al respecto:

«Así que la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo [...] El historiador va atado a la sola verdad y el poeta puede ir ya por acá y por acullá, universal y libremente, como no repugne a las fábulas recibidas ni a la verosimilitud, que es lo intrínseco de la imitación. Hay tres maneras de fábulas: unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica, todo es imaginación: tales son las milesias y libros de caballerías. Otras hay que, sobre una mentira y ficción, fundan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas, las cuales, debajo de una habli-lla, muestran un consejo muy fino y verdadero. Otras hay que, sobre una verdad, fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y las épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, más de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula»¹⁶.

El Pinciano es fiel a Aristóteles y admite diversas acciones para la fábula, «más que sea la una principal». Y así procede Cervantes con los múltiples episodios de don Quijote y Sancho y en la novela en general, pero no en el drama, al menos en *El rufián dichoso*. Además, es él quien dota de nuevo contenido al término «novela», de origen italiano, para la España de entonces «mentira», «burla», «engaño», y como relato literario «cuento». Acepta el sentido que le daban los italianos: relato breve, en oposición a narración larga o «romanzo» y lo introduce en su poética de la novela: «Soy el primero que ha novelado en lengua castellana» (Prólogo a *Novelas ejemplares*).

Conforme a la teoría aristotélica y del Pinciano, «uno de los rasgos poéticos que mejor define el conjunto de las *Novelas ejemplares* radica en la magistral unión, que todas ejemplifican, de los dos elementos básicos de la teoría literaria clásica; esto es, de lo admirable y lo verosímil»¹⁷.

El Pinciano, en efecto, había recomendado que la obra literaria fuera «admirable y verosímil»: «Ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces»¹⁸.

¹⁶ López Pinciano, Alonso.: *Philosophía antigua poética*. Ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, págs. 174-175.

¹⁷ Rey Hazas, Antonio; y Sevilla Arroyo, Florencio: «Introducción a Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*». Madrid: Espasa Calpe, 1991, p. 23-31.

¹⁸ López Pinciano, Alonso: *Philosophía antigua poética, Vol. II*. Madrid, CSIC, 1953, pág. 61.

La segunda recomendación, la verosimilitud, para Cervantes no depende del mundo exterior ni del lector de cada momento, se trata de una verosimilitud interna a partir del artificio, la *inventio*, y no de reproducir la realidad, que eso sería historia y no novela. Por ejemplo, que dos perros hablen es verosímil desde el momento que el perro, como símbolo de los filósofos cínicos, puede decir lo mismo que estos. Hay una introducción en el nuevo mundo creado por el narrador (Cipión y Berganza) que previamente ha creado Cervantes: la intertextualidad del que oye y narra es el verdadero protagonista de la novela (por eso se llama *coloquio*):

«Lo que ahora diré de ellos [los perros] es razón que la cause [maravilla], y que sin hacerse cruces, ni alegar imposibles ni dificultades, vuestra merced se acomode a creerlo; y es que yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas, y a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto...»¹⁹.

El relato presenta todos los ingredientes de «verdad» histórica, pero por ser poco creíble, objeta el licenciado:

«Vuestra merced quede mucho en buena hora, señor Campuzano; que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creerle ninguna cosa.

Las cosas que trataron fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros; así que, pues yo no las pude inventar de mío, a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban».

Este crea su propia verosimilitud, en la que es el «artificio», la *inventio*, lo más importante. La verosimilitud es, pues, un problema interno, no de capacidad para reproducir fielmente la realidad. La ironía de dos cínicos, la antítesis, el distanciamiento entre el narrador omnisciente y los narradores secundarios,

¹⁹ Cervantes, *Novelas ejemplares, El casamiento engañoso*, Red ediciones, Barcelona, 2016, pág. 18.

la gradación de las circunstancias y ambiente, la perspectiva y la maestría noveladora son capaces de hacer el milagro: la literatura cervantina hace aparecer como posible, como verosímil, lo que en la vida real sería totalmente absurdo y disparatado; muestra, en definitiva, «con propiedad un desatino».

Por estas razones *El coloquio de los perros* es una de las novelas más notables de las ejemplares, al igual que *El Licenciado Vidriera*, cuyas tramas dan motivo a Cervantes para hilvanar una serie de apotegmas, sentencias, y agudezas personales. Quizás fuera permitido solo a unos perros y a un loco decir tamañas cosas. Las quejas de los perros y la locura de Vidriera eran un recurso para intensificar la sátira mordaz. Vidriera, después del *Quijote*, muestra la predilección de Cervantes por el tema de la locura: mientras Vidriera está loco, las gentes le siguen y celebran, a pesar de las molestas verdades que suelta a cuantos le quieren oír; nadie se atreve a contradecirle, y todos dan crédito a sus palabras. Pero cuando recobra la razón... ya no vale para nada y ha de ganarse la vida con lo que aprendió como licenciado, y como no le dejan, se ve condenado al hambre y a la emigración. Se hace soldado para poder sobrevivir. Hay un mucho de autobiografía y no falta tampoco el erasmismo del *Elogio de la locura*.

Poética del teatro

¿Se opone Cervantes a la poética horaciana del antiguo teatro?

En el capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*, Maese Pedro, en la escena de los titiriteros, dice que no hace falta someterse estrictamente a las normas clásicas que defiende don Quijote, es decir, Cervantes:

«—No mire vuestra merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir, que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.

—Así es la verdad —replicó don Quijote».

Cervantes lamenta, ¿por envidia?, el éxito teatral de Lope. Y ya antes en el capítulo XLVIII de la primera parte, el canónigo (es decir, Cervantes), en controversia con el cura, tras hablar de la novela, dice sobre las comedias:

Y en estos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y los griegos que tú sabes.
He dejado parte de ellos
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso
que no se sujete al arte».

Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* se había sumado a esta innovación en contra de la doctrina generalmente aceptada por el Pinciano, Cascales, Argensola y el propio Cervantes, al menos inicialmente.

«Y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto». (vv. 40-48).

En conclusión, Cervantes termina por no seguir la poética horaciana basada en las comedias de Plauto y Terencio, antes bien, dentro del respeto a la tradición literaria, a la vez que critica a los poetas noveles que habían arrojado de la escena a autoridades como Juan de la Cueva, rompe con la tradición de las unidades de tiempo y lugar, manteniendo siempre la preocupación moralizante, como apunta el cura en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*: «Porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejo de disparates, ejemplo de necedades e imagen de lascivia».

Para Cervantes, en suma, la vida es como una representación teatral en consonancia con el pensamiento de Séneca²⁰ y el posterior de Calderón, *El gran teatro del mundo*:

«Ninguna comparación hay –dice Quijote– que más al vivo nos presente lo que somos y lo que tenemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen Reyes, Emperadores y Pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos de ella, quedan todos los recitantes iguales.

–Sí he visto –respondió Sancho.

–Pues lo mismo –dijo don Quijote– acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los Emperadores, otros los Pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura». (*Quijote II, XII*).

Las unidades de tiempo y lugar defendidas por el teatro clásico grecolatino y en el siglo XVI por Torres Naharro (*Propalladia*) comienzan a ser cuestionadas hasta el punto de apreciar en la trayectoria cervantina una evolución que apunta a la ruptura definitiva, incluso también con el Pinciano, que en su *Philosophía* postula un espacio temporal muy reducido: «Lo trágico y lo cómico no deben tener más término que un día, porque deleitan y mueven más las obras deleitosas y dolorosas súbitamente venidas». Vemos como, de manera paulatina, este principio poético no ha sido respetado por el Cervantes de los últimos años ni en la novela ni en el drama.

²⁰ En *Cartas a Lucilio*, 76, 31: «Nemo ex istis quos purpuratos vides felix est, non magis quam ex illis quibus sceptrum et chlamydem in scaena fabulae adsignant: cum praesente populo lati incesserunt et coturnati, simul exierunt, excalceantur et ad staturam suam redeunt. Nemo istorum quos divitiae honoresque in altiore fastigio ponunt magnus est. Quare ergo magnus videtur? cum basi illum sua metiris».

«Ninguno de los que ves vestido de púrpura es feliz; no más que aquellos a quienes la ficción dramática le dan un cetro y una clámide en la escena: en presencia de los espectadores salen soberbios sobre sus coturnos. Pero, acabada la representación se quitan el calzado y vuelven a su estatura normal. Exactamente lo mismo con quienes son ricos y famosos. ¿Parecen más grandes por estar subidos en un podio?».

Si las tres salidas de don Quijote y sus correspondientes aventuras suceden en un tiempo que no va más allá de cuatro meses, demasiado poco para una obra tan extensa, ¿precedente del *Ulises* de Joyce?, se debe a que *El Quijote* no es una crónica ni un itinerario; de hecho, cuando aparece la segunda parte, diez años después, enlaza con el último capítulo de la primera, como si el tiempo real no hubiera transcurrido.

En el *Quijote* mismo podemos apreciar este cambio de criterio también respecto del tiempo. Efectivamente, en el capítulo XLVIII de la primera parte el cura censuraba la ruptura de unidades y la falta de coherencia:

«¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? [...] ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y así fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? [...] porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos».

No sabemos de qué extranjeros habla, tal vez de Ariosto, y sin embargo, la poética cervantina a este propósito experimenta también una clara evolución en el teatro: en *La fuerza de la sangre*, desde que Rodolfo rapta y viola a Leocadia hasta que se resuelve felizmente la historia transcurren siete años, algo natural en todas las comedias donde interviene la anagnórisis, como de hecho sucedía en las tragedias y comedias clásicas. Dicha evolución estaba en consonancia con el teatro de Tirso y Lope y preludiaba las nuevas formas poéticas del riojano Esteban Manuel de Villegas, gran conocedor de Horacio y de los clásicos grecolatinos, y que, pese a su admiración por ellos, escribe en sus *Eróticas*:

«Fábulas compusieron Plauto y Ennio,
que ya para castilla son escoria.
Pero por Plauto no daré un cabello»²¹.

²¹ Villegas, Esteban Manuel: *Las Eróticas. Segunda parte*. «Elegía VII», Nájera, por Juan de Mongastón, 1617, fol. 29.

La lengua. Los personajes y el lenguaje

Aristóteles había dedicado los capítulos XX al XXIII de su *Poética* al estudio del lenguaje. Partiendo de la unidad mínima, que llama «elemento», como si se tratara de un gramático, define cada una de las partes de la oración. Evidentemente, no es esta parte doctrinal la que aquí nos interesa, sino la del uso del lenguaje en sus formas de expresión más complejas, como la metáfora y la analogía, para llegar a la elocución, de la que dice:

«Lo esencial de la elocución es que sea clara y sin ser baja. Es clara la que está formada de palabras corrientes. Noble y separada de lo ordinario es la que se vale de palabras fuera de lo común, y llamo “fuera de lo común” a la palabra rara, a la metáfora, al alargamiento, o a todo lo que va contra la corriente».

El siguiente paso nos lleva al clasicismo latino, donde había una conciencia clara de las diferencias diastráticas de los hablantes puestas de manifiesto en el *sermo rusticus*, el *sermo urbanus*, y el *sermo vulgaris*, habla del campesino, del habitante de la ciudad supuestamente culto, y del vulgo respectivamente, que en su conjunto formaban el «tesoro» de la lengua, tal como lo entendería Covarrubias, contemporáneo de Cervantes.

A propósito del tesoro de la lengua latina Horacio ya había teorizado sobre la posibilidad de enriquecerlo admitiendo neologismos, por ser como las hojas que se renuevan cada primavera, y los arcaísmos, que pueden volver a nacer para dar relevancia y prestigio a la lengua²² si así lo quiere el uso, «que es árbitro, ley y norma del habla».

¿Cómo entiende Cervantes estas propuestas lingüísticas?

En el siglo XV, una corriente lingüística nacida en Italia de la pluma de Lorenzo Valla llega a España en las manos de Nebrija para reivindicar la importancia del uso frente a la norma y la defensa de la lengua materna. Valla y Nebrija se presentan como debeladores de la barbarie, Cervantes hace lo propio proclamándose por boca de don Quijote «Cid en las armas y Cicerón en la elocuencia» (segunda parte, XXII). ¿Cómo conjuga, pues, las tres corrientes: la aristotélica, la ciceroniana-horaciana y la de Nebrija?

Una vez más, de manera genial, consciente de que la lengua funciona bien si hay adecuación entre propósitos y resultados, adaptando el lenguaje a cada personaje con la coherencia consiguiente:

²² Horacio: *Ars poética*, vv. 46-72.

«–Eruptar, Sancho, quiere decir regoldar, y este es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo; y así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al regoldar dice erup-tar, y a los regüeldos, erupciones; y, cuando algunos no entienden estos términos, importa poco, *que el uso los irá introduciendo con el tiempo*, que con facilidad se entiendan; y *esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso*.

–En verdad, señor –dijo Sancho–, que uno de los consejos y avisos que pienso llevar en la memoria ha de ser el de no regoldar, porque lo suelo hacer muy a menudo.

–Eruptar, Sancho, que no regoldar –dijo don Quijote.

–Eruptar diré de aquí adelante –respondió Sancho–, y a fe que no se me olvide.

–También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que, puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias».

En Cervantes el principio de la coherencia del habla y de los caracteres de los personajes equivale en el teatro a la mimesis, y, en general, al uso lingüístico, de tal manera que el principio retórico de la *elocutio* se cumple escrupulosamente: cada personaje habla conforme a su formación. La lengua al servicio de los diferentes géneros ha de ajustarse a la naturaleza de los personajes. En los *Entremeses* dice de manera explícita: «el lenguaje ha de ser propio de las figuras que en ellos se introducen»²³, y una vez más es su novela por antonomasia la que proclama esta doctrina poética:

«No me he criado en la Corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que, ¡válgame Dios!, no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto de hablar pulido. –Así es –dijo el licenciado–, porque no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor, y todos son toledanos. *El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos*; aunque hayan nacido en Majadahonda: dije discretos porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje,

²³ En el «Prólogo al lector».

que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes». (*Quijote, II-XIX*).

«Toledano», «discreción», y «gramática», son términos que sitúan perfectamente el pasaje en la clave que estamos señalando, a lo que acompaña el «uso»; es decir, la unión de naturaleza, conocimiento y práctica para conformar un ideal de perfección.

Y si con las armas reivindicó la importancia de ser soldado al servicio de la patria, con la pluma reivindicó la lengua materna frente al latín todavía vigente entre eruditos y en documentos oficiales.

Es verdad que, desde Nebrija, el español ya no necesitaba carta de presentación. Su *Gramática de la lengua española* abrió el paso a otras gramáticas en lengua vernácula en Italia, Francia y Portugal. Pero, hasta en este punto, Cervantes se sirvió una vez más de la razón que en su día impuso el mundo clásico, por paradójico que pudiera parecer:

«Todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos [...] y que no se desestime el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni al castellano, ni aun al vizcaíno que escribe en la suya. (*Quijote, II, XVI*).

Y así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al regoldar dice erup-tar, y a los regüeldos, erupciones; y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco; que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso». (*Quijote, II, XLIII*).

A este propósito cabe destacar la genialidad cervantina expresando el sentimiento del pueblo mediante refranes al margen de la moda italianizante y siguiendo una corriente tan hispana como era la poesía popular. Con Cervantes coinciden Juan de la Cueva en cuyo *Ejemplar poético* reivindica la pureza de la lengua y la distinción entre género alto y bajo, así como el gusto del pueblo en su «Epístola III»; Juan de Mal-Lara, que en la dedicatoria de su *Filosofía vulgar* defiende igualmente el saber del pueblo:

« Tu majestad leerá, si quiere
cuánto saber tuvieron los iberos
en la filosofía que no muere;
en refranes del vulgo verdaderos,

la prudencia que sola voz refiere.
 Autores son de ciencia los primeros:
 no hay arte o ciencia en letras apartada,
 que el vulgo no la tenga decorada»²⁴.

Melchor de Santa Cruz en la *Floresta española de apotegmas y sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles* ya había mezclado respuestas ingeniosas, dichos graciosos, y sentencias de muchos personajes, tomados de una gran diversidad de fuentes. Y para no extendernos, hacemos nuestras las palabras de Menéndez Pelayo al respecto: «En fin, el refrán corre por todo el mundo de boca en boca, según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas [...] son como piedras preciosas salteadas por ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres»²⁵.

A modo de conclusión

Cuando el siglo XVI iba dejando atrás la doctrina de las poéticas clásicas para dar paso a nuevas formas líricas, dramáticas y narrativas, en Cervantes podemos apreciar una simbiosis de respeto a los clásicos y aceptación de los principios defendidos por muchos de sus contemporáneos. No redujo sus comedias a los cánones estrictos de Horacio, como se aprecia en *El rufián dichoso*, pero a la vez fue respetuoso con la tradición hispana de Lope de Rueda, Juan de la Cueva, y Cristobal de Virués. Acepta de Horacio el principio de la imitación (*ut pictura poesis*) y no tiene menoscabo en reconocer la escasa originalidad de *El viaje al Parnaso*; pese a ello admira y hace suya la doctrina de Vives, Erasmo, y del Pinciano, para no resignarse a la mera imitación, «mal camino para reducir la poesía al arte». Como Cicerón y Séneca defiende a ultranza el valor moralizante del teatro por ser reflejo de la vida humana sin que le duelan prendas en criticar las comedias divinas, «¡Qué de milagros fingen en ellas!»; reivindica haber sido «el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro» porque resulta monótono presenciar siempre los mismos temas y finales como lamenta en *Pedro de Urdemalas* («cosa común y vista cien mil veces»).

²⁴ Juan de Mal-Lara: *Filosofía vulgar*. Ed. Antonio Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958, T. 1, p. 50.

²⁵ Menéndez Pelayo, M.: *Historia de las ideas estéticas en España, I-II*. Consejo Superior de Investigación Científica, Madrid, 1993, pág. 739.

Maestro de la coherencia, cada personaje habla conforme a su *status* social y cultural; en sus propias palabras, «De esta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser él, pintor o escritor». Su arte, como diría Picasso a propósito de su pintura, «es la mentira que nos permite comprender la verdad».

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles: *Poética*. Edición, traducción y notas de S. Ibáñez Lluch, Valencia, 1999.
- Artaza, Elena: *La «narratio» en las retóricas del siglo XVI*. Universidad de Deusto, Bilbao, 1985.
- Barthes, R.: *Critique et Verité*. Ed. du Seuil, París, 1966.
- CANAVAGGIO, Jean-François: «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», en *Anales cervantinos*, VII, 1958, pp. 13-107.
- : «Cervantes en primera persona», en *Journal of Hispanic Philology*, núm. 2, (1977), 35-44.
- Fuentes, Carlos: *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Mortiz, 1976.
- Fontán, Antonio: «Cervantes y su Quijote», en *Nueva Revista*. Navidad 2006.
- Genette, G.: *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, Madrid, 1998.
- Jakobson, R.; *Ensayos de poética*. Madrid, FCE, 1977.
- López Grigera, L.: «La retórica y el análisis de la novela del Siglo de Oro», *La Gitanilla y El amante liberal*, *Studi Ispanici*, 1987-1988. *Atti del Convegno, su Rhetorica e Letteratura*. Pisa, 1990, pp. 307-325.
- Juan de Mal-Lara: *Filosofía vulgar*. Ed. Antonio Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958.
- López Pinciano, Alonso: *Philosophía antigua poética*. Ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- : *Philosophía antigua poética, Vol. II*. Madrid, CSIC, 1953.
- Menéndez Pelayo, M.: *Historia de las ideas estéticas en España, I-II*. Consejo Superior de Investigación Científica, Madrid, 1993.
- Rey Hazas, Antonio; y Sevilla Arroyo, Florencio: «Introducción a Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*». Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Rey Hazas, Antonio: «Claves dramáticas: grandeza y frustración de un teatro en libertad», en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid, Eneida, 2005, pp. 295-317.
- Riley, Edward C.: *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria* (traducción María del Carmen Llerena). Crítica, Barcelona, 2001.
- Talens, Jenaro: «Teoría y práctica poética en Cervantes», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, Vol. III*. Universidad de Granada, 1989, págs. 265-284.
- Talens, J; y Spadaccini, Nicholas: *Miguel de Cervantes, El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*. Madrid, Cátedra, 1986.

- Todorov, T.: *Crítica de la crítica*. Editions du Seuil. París, 1984. Traducción española de José Sánchez Lecuna, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1991.
- Vieira, María Augusta da Costa: «Louco lúcido. Dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão», en *Revista USP*, núm. 67 (septiembre-noviembre 2005), pp. 282-293.
- Villegas, Esteban Manuel: *Las Eróticas. Segunda parte*. «Elegía VII», Nájera, por Juan de Mongastón, 1617.