

# TEORÍA DE LA POESÍA EN CERVANTES: POESÍA CITADA EN LA NOVELA

---

Mercedes Alcalá Galán  
University of Wisconsin-Madison

---

A Sío

Aquel que de poeta no se precia,  
¿para qué escribe versos y los dice?  
¿Por qué desdeña lo que más aprecia?

*Viaje del Parnaso*

Existe un problema metodológico a la hora de establecer una poética de la poesía en Cervantes. Aunque sea impensable para la crítica la correspondencia entre autor y personajes, sorprendentemente todavía persiste la tendencia a identificar como cervantinos los pensamientos teóricos que sobre la poesía aparecen en sus obras. Si esto se ha hecho con los famosos pasajes sobre la poesía en el *Quijote*, *El licenciado Vidriera*, *La gitanilla*, y el *Persiles* entre otros, ¿cómo esperar que no se haga lo mismo con sus supuestos textos "autobiográficos", y me refiero al Cervantes de *Viaje del Parnaso* y de manera distinta pero igualmente peligrosa al Cervantes de los prólogos y dedicatorias?<sup>1</sup> De esta manera, la crítica ha dedicado páginas enteras a darle la razón al escritor que escribió en mala hora ese terceto tan traído y llevado —que se cita en cualquier trabajo de poesía cervantina que se precie, empezando por éste— y que dice así: "Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo" (1: 25-27). Este terceto se sumaba a otras manifestaciones de supuesta "humildad" del mismo Cervantes con respecto a su propia poesía. Así la frase del prólogo a las *Ocho comedias...*, "En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada", y la del *Quijote* (1, 6: 86), "Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos", se han alegado muchas veces como el reconocimiento explícito de que Cervantes se consideraba un poeta mediocre (Gaos 10). Sin embargo, defensores de Cervantes proponían relativizar la objetividad de lo anterior al entenderlo como pura ironía y, por el contrario, privilegiar como verdaderos sus juicios críticos elogiosos, a saber: "Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos" (*Viaje* 4: 28); "Oh, Adán de los poetas, oh Cervantes" (*Viaje* 1:

202); “Pasa, raro inventor, pasa adelante/ con tu sutil disíonio, y presta ayuda / a Apolo, que la tuya es importante” (*Viaje* 1: 223-25).

De esta manera, el propio autor parecía animar un tipo de crítica literaria basada en los juicios de valor, en la calidad artística de su poesía —al mismo tiempo que proveía un material confusamente autobiográfico y de resbaladiza interpretación. Y a partir de esto encontraremos una gran cadena de juicios benevolentes que o bien declaran abiertamente que la poesía de Cervantes vale muy poco, pero que debemos respetar y reverenciar al autor por su inmortal prosa; o bien, que Cervantes es un poeta apreciable, mediano, consistente y discreto, con versos más o menos afortunados y que debe ser valorado más allá de su propia autodescalificación. Como ya se ha notado en repetidas ocasiones (Ynduráin, Gracia García, Ruíz Pérez, Gaos, Gaylord), la poesía de Cervantes en estos juicios de valor más o menos benevolentes se comparará no ya desfavorablemente sino incongruentemente, por una parte con su propia prosa, y por otra con las cumbres líricas del Siglo de Oro. Además, y para enriquecer todavía más el asunto de la valoración de la poesía cervantina, cuando se han interpretado los pasajes de su obra en los que se dan ideas sobre lo poético, numerosas veces se ha considerado el contenido de dichos pasajes sin tener en cuenta el contexto ficcional en el que se hallaban insertos, y en consecuencia en ocasiones se ha notado una inadecuación entre el genio innovador de Cervantes y la convencionalidad de dichas reflexiones teóricas. Por ejemplo, Alberto Porqueras Mayo escribe que sobre teoría poética “no puede decirse que Cervantes aporte nada nuevo, absolutamente nada nuevo. Acaso sea ésta su gran ironía de creador que está al margen de la teoría. Y ello explica ciertas concesiones externas, trilladas, tradicionales, aunque vestidas de lindo ropaje literario, *limpio y festivo*” (93)<sup>2</sup>.

De todas formas es necesario poner en perspectiva la presencia de lo autobiográfico y no desechar indiscriminadamente la actitud y las ideas sobre la poesía que se destilen de ese yo textual que, más allá de una correspondencia simplista, pudiera conectarse en parte con el “yo histórico” de Miguel de Cervantes. En este sentido los estudios de Canavaggio, Lokos, Rivers y Close exploran de forma reveladora la presencia indirecta y paradójica del autor en el texto. Elías Rivers hablará de intertextualidad entre literatura y vida<sup>3</sup>; Anthony Close de la proyección en sus textos reflexivos —prólogos y *Viaje*— de una imagen creada por sí mismo de sí mismo<sup>4</sup>; y Canavaggio de una obliteración episódica del autodiscurso difícil de interpretar ya que el yo autobiográfico se mezcla con un yo retórico con el que comparte el papel de sujeto del discurso<sup>5</sup>. Pero tal vez lo esencial para entender la presencia de una proyección autobiográfica en los textos cervantinos será, como escribe Anthony Close, una actitud sostenidamente ambigua de la misma: “It is a sign of the

author's paradoxical relations to his text: pervasive self-assertion mitigated by persistent self-effacement" (63).

No obstante, pienso que para dilucidar una teoría de la poesía en Cervantes es imprescindible ante todo volver la mirada a la misma escritura poética. Para empezar, la producción poética cervantina que es relativamente extensa sin contar, claro está, el verso de las comedias, cuenta sobre todo con poemas de índole diversa intercalados en su narrativa, poesías de circunstancias, poemas satíricos y *El viaje del Parnaso* —ese poema épico-satírico de corte lucianesco que de alguna manera deconstruye una tradición clasicista<sup>6</sup>. Entonces, ¿a qué comparar la poesía cervantina con las cumbres líricas del Siglo de Oro?, ¿a qué declarar que a su poesía se unen la carencia de temblor y de fuego líricos indispensables en el poeta verdadero (Gaos 16)?

Sí es obvio, y —repetidas veces ha sido dicho— el escaso carácter lírico de la poesía cervantina<sup>7</sup>. Entonces ¿por qué seguir inconsistentemente buscando en ella la expresión de un "yo poético" en una poesía que no sólo no persigue la expresión del mismo sino que, como veremos, la evita? ¿Qué poemas cervantinos arrojan en el texto rotundamente y sin ambigüedades la presencia de lo que hemos dado en llamar un "yo lírico" —que no vamos a confundir con el "yo" del autor— pero que aspiraría a ser la representación poética de una individualidad interiorizada y subjetiva? Pedro Ruiz Pérez sostiene la idea de que la escasa liricidad de la poesía cervantina es consistente con una poética más centrada en la naturaleza de la poesía en sí que en la exploración del sujeto lírico: "La aguda conciencia de la crisis poética, con las tensiones apuntadas entre ingenio y arte, y la atención en clave irónica y dialógica a la circunstancia contextual de la poesía —inserta generalmente en marcos narrativos— son elementos opuestos a la tensión lírica que se le puede exigir al poeta, sobre todo desde una determinada noción de la poesía lírica, inclinada a identificarla con la transparente y directa expresión del sujeto en su más radical individualidad. Pero esta noción ni corresponde a la historicidad cervantina, ni, menos aún, se acomoda a su poética irónica" (76).

En otro lugar he escrito sobre el compromiso de la escritura cervantina con la experimentación literaria, con la exploración no ya de géneros nuevos sino de la transgresión de los mismos. Mi trabajo sobre el *Persiles* lo vincula con la segunda parte del *Quijote* y con la exploración sistemática de nuevas regiones literarias, en relación con los presupuestos del romance bizantino en cuanto a la verosimilitud y a una supuesta legitimación de lo maravilloso basada en el debate teórico literario de su tiempo. Lo que vengo a decir es que la práctica cervantina de la escritura puede partir de presupuestos genéricos establecidos pero en última instancia la escritura misma va a cuestionar la validez de estos principios

y desde dentro del texto se va a provocar deliberadamente una crisis de autoridad poética, cuestionándose veladamente el principio mismo de género, siendo así la escritura cervantina una práctica literaria que transgrede y explora nuevas posibilidades pero que se oculta tras la cáscara vacía de los géneros que en apariencia sigue. Como ya he dicho, a partir del *Quijote* que es un libro de caballerías escrito desde los márgenes paródicos del texto, podemos seguir una significativa tradición literaria: la reiterada incursión del autor en distintos géneros que son explorados sistemáticamente de forma poco convencional<sup>8</sup>. Por todo ello creo que no debe esperarse que Cervantes, al considerarse poeta, lo hiciera en un sentido convencional, absoluto. El Cervantes poeta de las últimas décadas, en concreto a partir del *Quijote* de 1605, va a seguir escribiendo poesía pero ésta no va a discurrir por los cauces previsibles de la poesía sino que va a preferirse la producción deliberada de una poesía enajenada — enajenada doblemente, de las modas y modos de su momento poético y de la propia correspondencia con la voz lírica de su autor. Así la poesía cervantina huirá del lirismo al entablar un diálogo con la prosa de la que formará parte. Su poesía intercalada, en sí misma y desde su propio estatuto de texto citado, no puede ser un corpus lírico, y no puede serlo porque hay una evidente desviación del sujeto de esa poesía, que pasa a ser la poesía de los personajes, distanciándose de una voz individualizada. Y cuando la crítica se refiere al Cervantes poeta, buscará indirectamente al Cervantes lírico sin encontrarlo. De esta manera, Cervantes, quien se declara tan inclinado desde siempre a la poesía, no va a ejercerla sino desde sus márgenes, cuestionando así su misma naturaleza (al rehusar habitar su propio centro). Los géneros que elige rehuyen deliberadamente lo lírico: poesía satírica o de circunstancias, la épica burlesca del *Viaje*, y su poesía intercalada en prosa. De ésta última vamos a ocuparnos exclusivamente en estas páginas pues la poesía citada constituirá casi toda la producción poética del autor a partir del *Quijote* de 1605, sin contar, claro está, el verso de las comedias o el *Viaje*<sup>9</sup>. La absurda contraposición asumida tradicionalmente entre el Cervantes poeta y el Cervantes novelista quedará invalidada gracias a la escritura de la poesía como cita en la novela, es decir, lo que tradicionalmente, y sin mucho atisbo teórico, se ha denominado poesía intercalada.

Un texto espléndido para ejemplificar cómo se comporta la poesía citada en la novela es la composición “La buenaventura de Preciosa” en *La gitanilla*, y esto se debe, sobre todo, a los esfuerzos de interpretación de Alban K. Forcione, Monique Joly y, más concretamente, de Francisco Márquez Villanueva que ha desentrañado el sentido de este poema en relación con su contexto novelístico. Este último, en su finísimo análisis de la composición “La buenaventura de Preciosa”, pone de manifiesto las implicaciones de sentido producidas por los ecos y resonancias del

poema en *La gitanilla*: "Lejos de constituir la novela un pretexto para su inserción, se han escrito aquellos versos muy a la mira de aclarar el sentido de la obra y su protagonista bajo un criterio de sobria economía narrativa" (84). Así, al analizar las casi oscuras resonancias del poema "Hermosita, hermosa / la de las manos de plata" en el tejido narrativo de la *Gitanilla*, Márquez Villanueva contesta implícitamente a las preguntas formuladas por la crítica más tradicional, a las que alude al comienzo de su trabajo, que ponían en duda la coherencia textual de los poemas insertos en el género novelístico<sup>10</sup>. La lectura de Márquez Villanueva deja clarísima la casi no velada obscenidad del poema que se refiere sin ambages a la anatomía más escondida de doña Clara ("Un lunar tienes, ¡qué lindo! / ¡Ay, Jesús, qué luna clara! / ¡Qué sol que allá en las antípodas / oscuros valles aclara!"), a su propensión a la infidelidad conyugal ("Guárdate de las caídas, / principalmente de espaldas")<sup>11</sup>, a las trampas y libinosidad de su marido ("quiere arrimar la vara"), a sus ancestros judíos ("De Toledo no es posible"), entre otras lindezas (81-90). No es raro, entonces, que este romance, bien llamado por Márquez Villanueva el "enfant terrible" de los poemas cervantinos, haya sido considerado como inmoral, incongruente o desafortunado en el pasado; es de suponer que esta interpretación de la buenaventura de Preciosa rompa definitivamente con el estupor que la lectura de este poema produjo más de una vez<sup>12</sup>.

De esta manera el poema citado abre un espacio en el texto en el que van a resonar nuevas y subversivas voces que cuestionarán el idealismo hermético y sin fisuras de *La gitanilla*. Puede decirse que el género de la buenaventura consiente y facilita la transgresión; sin embargo, dicho género no podría sostener sus claves sin estar cimentado en el lenguaje poético. Lo poético se constituye como un espacio seguro en el que la realidad se codifica mediante un lenguaje que se comporta como juego pues en el espacio textual de la poesía citada se juega a decir las cosas "como si se dijeran". El poema citado y la novela presentan dos textos, dos acciones, dos discursos que se superponen, se refuerzan y se subvierten, se oscurecen y enriquecen a la vez. La buenaventura de Preciosa presta su voz a lo indecible, a lo secreto. El espacio poético juega al mundo al revés en el que la niña gitana escarnece a la dama poderosa y sale indemne de esta transgresión. En este caso el espacio textual de la buenaventura permite que lo nombrado haya sido oído pero, a todos los efectos, no haya sido dicho. De esta manera el poema es como el sueño que por una parte es vivencia y por otra está al margen de lo vivido, que afecta a la vida y es afectado por ella pero que al cabo se convierte en un paréntesis puesto a un lado por el olvido.

En *La gitanilla* la poesía es descrita según el tópico de la doncella — que también aparece casi en los mismos términos en el *Quijote* 2: 16—: "La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda,

retirada, y 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" (91). Y, como ha visto Forcione, la misma Preciosa se contagia de esta naturaleza idealizada de lo poético siendo ella misma pura sublimación: "She belongs to that 'golden world' which Philip Sidney saw as the true world of nature and hence the distinctive province of poetry" (220)<sup>13</sup>. Sin embargo, con respecto a la buenaventura, lo que más sorprende no es la ruptura momentánea y extremada del idealismo de *La gitánilla* sino que, a mi modo de ver, se da una paradoja todavía más desestabilizadora. Ésta es que en una novela que en principio da una visión de lo poético como algo metafísicamente enajenado de todo realismo, en la que se describe a la poesía como doncella y en la que se dan claves para que se relacione oblicuamente a esa doncella con la propia Preciosa, se quebrará el liso cristal de lo poético idealista precisamente mediante un poema, la buenaventura, recitado —y creado en el acto— por la mismísima precursora del "poesía eres tú" becqueriano, Preciosa<sup>14</sup>. En todo esto no puedo dejar de ver cierta implicación desautorizadora de lo poético en *La gitánilla* mediante la poesía citada, y aunque esta fisura en el sentido idealista de la obra no lo invalide, al menos lo cuestiona desde una perspectiva imprevista.

Veamos ahora cómo se comporta el poema al ser citado en la novela. Citar viene de la raíz indoeuropea *kei-*, que significa poner en movimiento, despertar, hacer acudir. De ahí procede la voz griega "kíneo", mover, y la latina "cito", hacer llamar. Y en efecto cuando se cita un texto despertamos y ponemos en movimiento una serie de imbricaciones, un flujo, siempre bidireccional, de resonancias y de ecos. Citar es reproducir un texto en otro y esta reproducción nunca será idéntica porque todo texto adquiere su sentido último en relación con su orientación exterior, es decir, con su contexto. Como escribe Volosinov<sup>15</sup> —y nótese que "reported speech" debe traducirse como texto citado—: "Reported speech is speech within speech, utterance within utterance, and at the same time also *speech about speech, utterance about utterance*" (115). Y más adelante añade: "We are dealing here with words reacting on words. However, this phenomenon is distinctly and fundamentally different from dialogue" (117). Además, el contexto articula el sentido del discurso ajeno, de la cita; une y funde el sentido particular y fragmentario del discurso citado con su sentido último. El contexto crea para la cita un horizonte amplificador, posibilita todas las condiciones de su existencia en la obra literaria, y además participa de la cita desde dentro, contagiándole su naturaleza y creando un tejido nuevo de ecos, claves, reflejos, y reverberaciones de sentido. Pero también el contexto tiene la capacidad por su naturaleza de discurso citante, de resonar a la vez desde dentro de la cita y desde sus márgenes,

de hablar de la cita y, al mismo tiempo como la cita y con la cita. El discurso al ser citado pierde su identidad original creando una nueva en relación con el contexto citador<sup>16</sup>. Se trata de un proceso dinámico, simultáneo y mutuo que afecta tanto el sentido de la cita como el del contexto. Una de las carencias, a mi modo de ver, del estructuralismo será la idea de cita como incrustación "embedding" (Bal), asumiéndose con este término la idea de pasividad y estatismo —lo que niega implícitamente la noción de dinamismo, de cambio, de interacción y de movimiento del sentido tan esenciales en el proceso de citación<sup>17</sup>. Según Steven Hutchinson, las nociones de relación activa y de simultaneidad son parte inherente de la citación: "la citación se define como un proceso complejo compuesto de la realización simultánea y de las re-realizaciones desplazadas de muchos sucesos comunicativos. *El hecho mismo de que semejante citación sea diferencial, dialógica, implica una relación activa entre los discursos citantes y los discursos citados*" (142, énfasis mío)<sup>18</sup>. Al convertirse en cita de un texto novelístico la poesía se vuelve dialógica, se contamina de las resonancias del contexto y se rompe la relación de parentesco del texto con la presencia de la voz autorial. En la literatura del siglo XVI y del tiempo de Cervantes la mezcla de géneros era un uso común y la inserción de poemas en textos narrativos no sólo constituía una práctica habitual sino que era necesaria en géneros como la novela pastoril. Pero la práctica corriente de intercalar poemas en la prosa narrativa no es causa para que no se aprovecharan deliberadamente las posibilidades y cualidades que la poesía citada ofrecía a la novela.

En el libro I del *Persiles*, mientras los protagonistas navegan durante un atardecer brumoso en una barca de remos hacia una isla cercana, se oye una voz lastimera, voz que interrumpe la conversación y deja en suspenso a los personajes. Poco después "Calló la voz y, de allí a poco, volvió a cantar en castellano, y no a otro tono de instrumentos que al de remos, que sesgamente por el tranquilo mar las barcas impelían, y notó [especialmente Antonio el padre] que lo que cantaron fue esto: Mar sesgo, viento largo, estrella clara, / camino, aunque no usado, alegre y cierto, / al hermoso, al seguro, al capaz puerto / llevan la nave vuestra, única y rara. / En Scilas ni en Caribdis no repara / ni en peligro que el mar tenga encubierto, / siguiendo su derrota al descubierto, / que limpia honestidad su curso para. / Con todo, si os faltara la esperanza / del llegar a este puerto, no por eso / giréis las velas, que será simpleza. / Que es enemigo amor de la mudanza / y nunca tuvo próspero suceso / el que no se quilata en la firmeza" (1, 9: 187). Después de escuchar este canto los personajes especulan sobre el sentido de esa voz y terminan aventurándose en el terreno del proceso de creación poética. Para Ricla, "despacio debe de estar y ocioso el cantor que en semejante tiempo da su voz a los vientos" (1, 9: 188), es decir, hace falta un ánimo tranquilo y sin preocupación para

componer poesía<sup>19</sup>. Sin embargo Auristela y Periandro interpretan justo lo contrario: “le tuvieron por más enamorado que ocioso al que cantado había: que los enamorados fácilmente reconcilian los ánimos y traban amistad con los que conocen que padecen su misma enfermedad” (188), y un poco adelante el narrador añade: “porque persona que en tales tiempos cantaba o sentía mucho o no tenía sentimiento alguno” (I, 9, 188). Con la cita de este soneto, esa voz —una voz lírica, una voz descontextualizada— irrumpe precediendo a su personaje, y los versos cantados por esa voz todavía anónima anteceden el relato de una vida, casi como un prólogo simbólico. Este poema, por otra parte, ha sido visto como la clave en la que se condensa el tema del *Persiles*, y tiene más que ver argumentalmente con la novela en su totalidad que con la historia de su cantor<sup>20</sup>. En este caso la cita “Mar sesgo, viento largo, estrella clara [...]” resuena en el espacio novelístico de una manera que podríamos llamar metapoética: el poema se presenta como una voz, presencia ajena, que surge de la niebla en medio del océano lo que evidencia la extrañeza de lo lírico mediante ese eco cantado que irrumpe en el *Persiles*. En este pasaje se ponen de manifiesto tanto las diferentes texturas de la novela como esa capacidad sugeridora, evocativa y simbólica que nace del contacto con lo poético.

Otro ejemplo que quiero traer a estas páginas a propósito de la cita es el muy estudiado y a veces denostado por su “falta de calidad poética” poema de Lotario en la primera parte del *Quijote*, “En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño a los mortales”<sup>21</sup> que plantea varias cuestiones interesantes sobre la citación de la lírica en la novela. En primer lugar, este soneto parece tener su fuente en un soneto de Petrarca; por lo tanto, otra voz y otro tiempo se hallan implícitos en el texto<sup>22</sup>. En segundo lugar, se ha criticado repetidas veces la estética trasnochada del mismo, vaciada en moldes poéticos ya gastados y anacrónicos. De este modo se ha puesto en contacto a Cervantes con su soneto como si de una genuina composición lírica se tratara, y no lo es porque aunque en todo cumple con la idea de soneto lírico, es un poema citado. El autor ha roto en la ficción todo parentesco de autoría. Además es el poema de un personaje, Lotario, que cuenta con dos “lectores” atentos en la ficción que van a buscar distintas resonancias en el texto según sus circunstancias e intereses. Camila y Anselmo van a sentirse implicados en la lectura de este soneto, van a participar activamente como oyentes-lectores, y van a actualizar dentro de la novela este acto de citación al ser sus receptores dentro del texto. Así, estos dos personajes van a aportar resonancias contextuales radicalmente distintas al soneto citado desde dentro de la ficción novelesca; por ello los juicios estéticos sobre la forma ya gastada de este soneto de corte petrarquista no van a poder aplicarse dentro del texto ya que éste no está sujeto a la misma historicidad que su autor. Así pues, el



criterio de exigencia de calidad artística, por razones obvias, no puede ser el mismo para Lotario que para Cervantes. Pero todavía la cosa se complica algo más pues sabemos que Cervantes reutiliza, recicla con variantes, este soneto en la jornada tercera de su comedia *La casa de los celos*. En su naturaleza de texto citado dos veces ¿se trata del mismo soneto? o por el contrario ¿son dos sonetos distintos, dos citas, dos espacios textuales marcados por las implicaciones específicas de sus contextos?

Para complicar más la ya compleja genealogía de esta cita, el soneto de Lotario es técnicamente una cita dentro de una cita, ya que la *Novela del curioso impertinente* lo es, y así al leer el *Quijote* leemos que aparecen unos papeles en una venta que son leídos en voz alta y que dentro de esa historia un personaje lee un soneto para sus dos amigos<sup>23</sup>. De esta forma, las resonancias del soneto y su contexto van poblando el texto cervantino de ecos que se expanden de dentro afuera, desde la mesa en la que Lotario lee hasta la venta en la que los personajes escuchan. Y de esta manera el soneto nos llega acumulando las resonancias de esos contextos. Una espléndida metáfora de Bajtín resume toda la complejidad de la cita, su doble identidad: “La cita se comporta como una persona que está haciendo su trabajo sin saber que la están observando” (*Estética* 156). La cita nunca ha sido escrita para el texto citador, que es siempre posterior a ella. En realidad la cita posee una dualidad esencial que parte de una doble consciencia, lo cual hace posible que en un texto citado haya múltiples realidades simultáneas.

Mediante la citación Cervantes está manipulando y transgrediendo el lenguaje poético. De hecho está provocando una crisis de autoridad en el discurso poético que se ve así despoblado y vacío de la presencia de una identidad que suele ser referencia incuestionada en el poema. Para Bajtín la lírica se caracteriza por su autonomía discursiva, en ella “no se utiliza, desde el punto de vista artístico, la dialogización natural de la palabra: la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. El estilo poético está aislado [...] de toda interacción con la palabra ajena” (*Teoría* 102). Y más adelante dirá también:

El lenguaje del poeta es su lenguaje propio, en el que se encuentra, por entero y de manera inseparable, al utilizar cada forma, cada palabra, cada expresión en su sentido directo (“sin comillas”, por decirlo así); en otras palabras, como expresión pura y directa de su intención. [...] El lenguaje del género poético es un universo ptolomeico unitario y único, fuera del cual no existe nada y no se necesita nada. [...] El poeta no puede oponer su conciencia poética, sus intenciones, al lenguaje que utiliza, porque se encuentra íntegramente en él. (103)

Sin embargo, a pesar de la lucidez de Bajtín, pienso que de hecho es difícil encontrar un texto monológico puro. Estas características sólo serían

hallables en un tipo de poesía netamente lírica en la que se diera una ausencia completa de lo irónico. Pero, por supuesto, con el contacto de la novela la poesía se vuelve dialógica, y necesita para existir, para completar su sentido, la interacción con el contexto, a la vez que se aparta del poeta al que ya no representa. Yo añadiría que en el caso de Cervantes especialmente la cita poética es una práctica de escritura que permite indagar en la misma naturaleza poética, la poesía se convierte en un material textual casi proteico, versátil y maleable. Así, puede volverse irónica, grave, humorística, puede revelar sentidos ocultos en el contexto, u oscurecer un sentido obvio, complicándolo, puede establecer un discurso paralelo, complementario, subversivo, contradictorio, etc. La poesía citada en Cervantes es un ámbito cerrado que se empapa de resonancias ajenas al texto general. Por ejemplo, en la segunda parte del *Quijote* (2, 18), don Lorenzo recita sus poemas para don Quijote, y aun sabiendo su locura se siente halagado con sus elogios. Sus poemas reciben una calurosa recepción por parte de don Quijote que antes ha expresado una opinión poco favorable hacia las glosas. En este pasaje se va a cuestionar indirectamente, de forma oblicua, no ya la calidad de la poesía de don Lorenzo, sino la misma razón de ser de la poesía en el contexto de una práctica concreta de escritura<sup>24</sup>.

Otro ejemplo de citación transgresora de la lírica que actúa como elemento fuertemente irónico en el texto es la cita directa de los versos iniciales del soneto X de Garcilaso puesta en boca de don Quijote, que al ver muchas tinajas en la casa de don Diego de Miranda "le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y suspirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quien estaba, dijo: —¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería! / ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!" (2,18: 771). Aquí, parte de la transgresión del lenguaje lírico estriba en que el soneto de Garcilaso era muy conocido y que esos dos versos, que participan en un canon poético reverenciado, van a ser identificados inmediatamente por los personajes de la novela que contrapondrán el estilizado universo garcilasiano con el hecho de que esas dulces prendas de amor van a ser unas tinajas contempladas desde la extravagancia de don Quijote. Esta cita de Garcilaso sirve para ilustrar cómo la lírica cuando es citada se vacía de sí misma y se convierte en un vehículo de reflexión sobre la misma naturaleza del texto. Así, creo que este último ejemplo muestra muy bien que la teoría de la poesía en Cervantes en buena parte se deriva de la radicalidad de su práctica de escritura que enajena a la palabra poética de lo poético mediante el recurso de la citación.

Para terminar me gustaría recordar una fantasía borgiana que en clave irónica demuestra que la reescritura nunca puede reproducir el texto origi-

nal<sup>25</sup>. En "Pierre Menard, autor del *Quijote*" el protagonista reescribe el *Quijote* sin transcribirlo<sup>26</sup>. Para ello debería convertirse en Cervantes pero le parece demasiado humillante "ser otro" y decide escribir el *Quijote* desde sus propias experiencias, desde las de Pierre Menard<sup>27</sup>. El resultado es una obra idéntica punto por punto al *Quijote* original. Sin embargo, las interpretaciones de los dos textos son radicalmente distintas. Por ejemplo, se nos dice que el *Quijote* de Menard es un texto contemporáneo de estilo arcaizante y afectado frente al español desenfadado y suelto de Cervantes. El *Quijote* de Menard presenta claras influencias de Nietzsche, algo de lo que, a todas luces, carece el texto de Cervantes. Por otro lado, el estilo de ambos textos exactos es radicalmente distinto: "También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época" (432). Lo que Borges quiere decirnos con estas ironías sutiles es que el texto nunca puede ser dos veces el mismo y que el plagio conduce a una frustrante dualidad; el texto de Menard se comporta como una cita del de Cervantes, con todas las resonancias que el discurso citado tiene. Esto es lo que no resalta el narrador de Borges y constituye la causa de nuestro escepticismo ante el candor de Pierre Menard y su comentarista. Ninguno de los dos comprende la esencia de su juego suplantador.

Crear lo ya creado es una fantasía intelectual que le sirve a Borges para, al demostrar que el *Quijote* de Menard se comporta como una cita del de Cervantes, poner de manifiesto que no se puede reproducir el sentido, la orientación de un texto, pues al fin y al cabo todos sabemos que una obra es irrepetible pero apenas podemos imaginar en qué consiste esa repetibilidad.

Como hemos visto, una buena parte del Cervantes poeta deliberadamente elige el "menardismo" al convertir su poesía en cita. Es decir, Cervantes no escribirá su propia poesía sino la poesía de otro, el personaje. Como Menard escribió el *Quijote* sin copiarlo, Cervantes escribirá los poemas de otros sin copiarse a sí mismo —y sin plagiar tampoco a sus personajes, ¿cómo podría?—, escribirá desde el otro y para el otro, en un fascinante juego literario de desplazamientos de la palabra lírica, tanto en el ámbito del sujeto como en el del contexto, alterando así la *textura* de la misma poesía. De esta manera se dará una práctica de la escritura poética desplazada, vaciada de la directa presencia autorial y llena de ecos imprevistos.

En el caso de Cervantes, más que en las digresiones sobre la poesía que en boca de los personajes aparecen salpicadas en su obra, podemos sobrentender una teoría de la poesía a través de su propia práctica de escritura de lo poético, que en el caso de la poesía incluida en la narrativa cumple con unos objetivos literarios que se separan de los fundamentos

de la lírica. En esta práctica de escritura poética hay un "uso" de la poesía de la que van a aprovecharse la diferencia de sus códigos, sus claves, su economía expresiva, la condensación de su lenguaje, su capacidad de sugerencia y su propiedad de ser un texto ajeno a la narración, lo que va a abrir una ventana, casi un agujero negro en la novela.

Cervantes, que estuvo tan comprometido con un proyecto de indagación y experimentación literaria, va a aprovechar deliberadamente las cualidades genéricas de la poesía al fagocitarla en el género narrativo. El Cervantes poeta concebirá a partir de cierto momento la escritura poética como parte de un proyecto global de creación literaria. Continuando con el uso tan extendido en la literatura de su tiempo de la mezcla de géneros, será consciente de las posibilidades textuales y narrativas de la poesía como cita en la novela. La poesía así se convierte casi en un aleph textual, en un espacio acotado e inagotable en sus resonancias que alterará sin duda el signo de la narración, introduciendo una presencia que hace posible un discurso consciente de sus límites, de su naturaleza literaria, de su condición de ventana abierta a un abismo, y que al fin adelgazará, enriquecerá, complicará, oscurecerá, parodiará, evocará, sugerirá, recordará y aclarará el sentido y la razón de ser de la novela.

### Notas

<sup>1</sup>Vicente Gaos recoge los pasajes de la obra cervantina en los que se da una reflexión teórica sobre lo poético: "La definición más extensa de lo que sea poesía se halla en el *Quijote*, II, XVI. Debe verse también *La Gitanilla*, *El licenciado Vidriera*, el *Viaje del Parnaso* (sobre todo el cap. 4), la *Adjunta al Parnaso* y el *Persiles*, 1, 18; 3, 2; y 3, 14, como textos más importantes" (15).

<sup>2</sup>Otro testimonio desencantado de la falta de originalidad de Cervantes como teórico de la poesía puede encontrarse en Vicente Gaos: "Cierta asimismo que esta poesía [la de Cervantes] aparece vaciada en los moldes retóricos del momento y que, en su técnica, no tiene apenas nada —como no sea la torpeza misma con que la maneja— que la distinga claramente de la de sus inmediatos antecesores y contemporáneos. Los propios puntos de vista que Cervantes tenía de la Poesía, y que dejó expresados en diversos lugares de su obra, son, en general, los que corrían como moneda usual entre los preceptistas de su tiempo" (15). También Francisco Ynduráin se expresa en parecidos términos: "No podemos esperar en Cervantes una definición precisa de la poesía, aunque sí podemos hacernos una idea aproximada de lo que sobre ella pensaba, descontando hasta donde sea posible lo que pudiera haber de censuras y de elogios interesados. En varias ocasiones nos ha ofrecido una descripción de la poesía como una doncella bellísima y casta: *Gitanilla*, *Quijote* (2, 16 y 38), *Viaje del Parnaso* (5), y *Persiles* (3, 2). En *El licenciado Vidriera*, se acoge a Ovidio y añade alguna idea propia, o en diversas ocasiones repite el 'prodesse et delectare' horaciano, como meta del poeta" (219).

<sup>3</sup>En la *Adjunta* se mantiene la misma ambigüedad del personaje Cervantes, que tiene todavía un pie en un género literario y el otro en una versión de su propia vida. La prosa de la *Adjunta*, sin embargo, permite otro tipo de intertextualidad:

es un discurso capaz de representar un mundo más novelístico, una mimesis basada en recuerdos más cotidianos" (730).

<sup>4</sup>"This poem [*Viaje del Parnaso*] is the most explicit, and, with *Don Quijote* Part 2, the maturest of Cervantes's self-projections in that here he surveys the whole saga of his sufferings, aspirations, grievances and triumphs in self-critical perspective" (54).

<sup>5</sup>"En cierto sentido, procede de esta herencia tradicional la convivencia del protagonista con una serie de interlocutores, alegóricos o históricos, que concurren a la valoración de un *yo* enfocado desde los ángulos más insólitos; a la inversa, esa misma proliferación determina una polifonía dentro de la cual no siempre consigue hacerse oír la voz del narrador-personaje. Además, esta obliteración episódica del autodiscurso resulta tanto más insidiosa cuanto que el *yo* que asume existencialmente el vivir cervantino no es, hablando con propiedad, el sujeto exclusivo del discurso; va alternando con el *yo* retórico" (42).

<sup>6</sup>En cuanto a los antecedentes genéricos del *Viaje del Parnaso*, Elías Rivers, basándose en los estudios de Lía Schwartz, establece su afiliación con la sátira menipea y a través de ésta con el diálogo lucianesco ("Introducción" 11-16).

<sup>7</sup>Tal vez la pregunta fundamental que debe plantearse a la hora de entender al Cervantes poeta ya fue formulada por José Manuel Bleuca: "¿Es Cervantes un poeta lírico con las mismas inquietudes que asedian la obra de otros escritores de su época?" (157).

<sup>8</sup>Seguindo con la cuestión de la actitud transgresora de Cervantes con respecto a los géneros en los que se inscribía su escritura, he escrito el siguiente pasaje en un trabajo leído en la AISO en Münster que será publicado próximamente "Permítaseme añadir a los ejemplos archiconocidos del *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, el *Persiles*, y el *Viaje del Parnaso* las promesas de obras que la muerte del autor impidió llevar a cabo: una segunda parte de *La Galatea*, presumiblemente una novela de caballería titulada el *Famoso Bernardo*, y una colección de novelas cortesananas titulada *Las semanas del jardín*: 'Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de *Las semanas del jardín* y del *Famoso Bernardo*. Si, a dicha, por buena ventura mía (que ya no sería ventura, sino milagro), me diese el cielo vida, las verá y, con ellas, el fin de *La Galatea*, de quien se está aficionando Vuesa Excelencia' (*Persiles*, dedicatoria, 108-09). Lo extraordinario de estas promesas está en que no hallamos en la obra cervantina ninguna actitud reverencial hacia los principios constitutivos de estos géneros. Nótese, por ejemplo, la parodia reiterada de lo pastoril que se da en el *Quijote* y en el *Coloquio de los perros*, por no hablar, por su obviedad, de la crítica a los libros de caballerías. Por lo tanto, no es aventurado conjeturar que la segunda parte de *La Galatea*, o el hipotético *Bernardo*, serían exploraciones nada convencionales de estos géneros desde estos géneros".

<sup>9</sup>La relación entre poesía y novela se hace patente desde el mismo comienzo del *Quijote* de 1605. Como Adrienne Martin ha señalado, los sonetos burlescos que enmarcan la obra resumen y anticipan tres modalidades de comicidad presentes en la novela (356).

<sup>10</sup>Como señala al inicio de su estudio, las preguntas planteadas por Vicente Gaos (Cervantes, *Poesías completas* 2, 11) recogen una actitud tradicionalmente adoptada por la crítica cervantina que no ha reparado en la interacción profundamente significativa que se da entre poesía y novela en el caso de Cervantes: "Las poesías intercaladas por Cervantes en su obra en prosa constituyen una de las vetas menos trabajadas por la crítica. En conjunto, y con excepciones, ésta ha venido adoptando

una actitud caracterizada por las preguntas que su más reciente editor prefiere dejar sin respuesta: 'Los versos eran, en efecto, de obligada inserción en toda novela pastoril, ¿lo eran igualmente en toda la novela sin más? ¿No constituirían en ella, por el contrario, un estorbo? ¿No son precisamente novela y poesía géneros opuestos?' (79).

<sup>11</sup>Márquez Villanueva interpreta que el hecho de que el hijo no nacido no pueda ser canónigo de Toledo implica que no podrá acreditar su limpieza de sangre. Después de haberla llamado en clave ramera, esta grave acusación supone una burla que llega a los mismos límites de la ambigüedad camufladora del lenguaje. "Por si no hubiera dicho bastante de la tenienta, Preciosa la tacha, además, de ser *ex illis*, llamándola así, en su misma cara, *puta judía*" (91).

<sup>12</sup>Por ejemplo, Jennifer Lowe habla de la buenaventura como disparate y relleno: "The fortunes are told in verse which gives them added zest and prevents them from being taken too seriously. In the midst of the nonsense or the padding there are one or two sly comments which are meant to bear out the fact that Preciosa is *algo desenvuelta*" (31). Tal y como Márquez Villanueva recoge en su ensayo, tanto Francisco A. de Icaza como Agustín de Amezúa consideran la buenaventura un descarrío y desliz no sólo estético-literario sino también moral (81).

<sup>13</sup>Forcione escribe que la novela plantea "the exemplarity of Cervantes's own art, and his view of himself as a poet", y más adelante añade que "Cervantes's tale is itself, of course, an act of poetry, a celebration of the maiden and the good nature that she embodies and bestows upon her society. As an example of virtue to be imitated, Preciosa is indeed the highest kind of 'poetic truth', the truth that Renaissance humanists envisioned when defining the imitation of nature and affirming the superiority of poetry to history" (220).

<sup>14</sup>Claro está que Preciosa sólo puede considerarse precursora del "poesía eres tú" en tanto en cuanto ella misma es poesía. Sin embargo, hay una diferencia fundamental con Bécquer: Preciosa no sólo es un objeto poético, una inspiración poética para los otros, sino que ella misma se muestra como sujeto activo, como creadora de la poesía.

<sup>15</sup>No es lugar éste para entrar en la polémica sobre la autoría de *Marxism and the Philosophy of Language*; no obstante, me parecen convincentes las hipótesis de Katerina Clark y Michael Holquist (en su libro *Mikhail Bakhtin*) sobre la presencia autorial de Bajtín tras este libro.

<sup>16</sup>Volosinov escribe al respecto: "Earlier investigators of the forms of reported speech committed the fundamental error of virtually divorcing the reported speech from the reporting context. That explains why their treatment of these forms is so static and inert (a characterization applicable to the whole field of syntactic study in general). Meanwhile, the true object of inquiry ought to be precisely the dynamic interrelationship of these two factors, the speech being reported (the other person's speech) and the speech doing the reporting (the author's speech). After all, the two actually do exist, function, and take shape only in their interrelation, and not on their own, the one apart from the other" (120).

<sup>17</sup>Suscribo plenamente a la siguiente afirmación de Steven Hutchinson: "The classic structuralist analyses of narrative all elude questions concerning process, preferring to deal with a more stable entity, the textual product (Levi-Strauss, Genette, Todorov. . .). Oddly enough, recent narratology seems not to have taken up the challenge of rethinking 'levels' in terms of the dynamic processes involved (e.g.,

Bal, Rimmon-Kenan)" (154).

<sup>18</sup>Transcribo el texto original del que he traducido el fragmento citado en el artículo: "I am especially interested in what happens to language which, when quoted, becomes something quite other than what it was This certainly happens when it passes from one sort of discourse to another, from one character type to another, one worldview or set of values to another, one ontological status to another, one set of circumstances to another, and so forth. In such cases words come to take on a markedly different significance and orientation every time they are quoted. When this occurs repeatedly, the ever-expanding transmission itself elaborates on its own true or fictive history of intermediate transmissive events and their various contexts; cited language thus becomes densely populated with recognizable faces, as it were. I shall characterize citation as a complex process composed of the simultaneous enactment and displaced reenactments of many communicative events. The very fact that such citation is differential, dialogic, 'otherizing', implies an active relationship between citing and cited discourses."

<sup>19</sup>Carlos Romero en su edición recuerda en nota el paralelismo de este pasaje con uno de *El amante liberal*: "Bien me sueñan —dijo Mahamut— y mejor me sueña y me parece que estés para decir versos, Ricardo, porque el decirlos o el hacerlos requiere ánimos desapasionados" (188).

<sup>20</sup>Joaquín Casaldueño afirma que este "soneto del portugués" condensa el significado de todo el *Persiles* (56).

<sup>21</sup>"En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño a los mortales, / la pobre cuenta de mis ricos males / estoy al cielo y a mi Clori dando. / Y al tiempo cuando el sol se va mostrando / por las rosadas puertas orientales, / con suspiros y acentos desiguales / voy la antigua querella renovando. / Y cuando el sol, de su estrellado asiento / derechos rayos a la tierra envía, / el llanto crece y doblo los gemidos. / Vuelve la noche, y vuelvo al triste cuento / y siempre hallo, en mi mortal porfía, / al cielo sordo, a Clori sin oídos" (399).

<sup>22</sup>Tal y como se ha señalado tradicionalmente, el poema se inspira muy de cerca en el soneto CCXVI del *Canzoniere* de Petrarca que comienza así: "Tutto 'l dí piango; et p̄oi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali, / trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali: / cosí spendo 'l mio tempo lagrimando" (278).

<sup>23</sup>Sobre el tema de la citación en este texto, véase mi artículo "Algunos aspectos intertextuales en *El curioso impertinente*".

<sup>24</sup>"¿No es bueno que dicen que se holgó don Lorenzo de verse alabar de don Quijote, aunque le tenía por loco? ¡Oh fuerza de la adulación, a cuánto te estiendes, y cuán dilatados límites son los de tu juridición agradable! [...]

—¡Bendito sea Dios —dijo don Quijote habiendo oído el soneto a don Lorenzo—, que entre los infinitos poetas consumidos que hay he visto un consumado poeta, como lo es vuesa merced, señor mío, que así me lo da a entender el artificio deste soneto!" (II,18,779-80).

<sup>25</sup>El cuento de Borges, "Pierre Menard, autor del *Quijote*", ha sido también comentado con respecto al tema de la citación por Graciela Reyes (54-57) y Steven Hutchinson (153).

<sup>26</sup>"No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes" (Borges 428).

<sup>27</sup>Para ello idea un programa de cervantización que le permitiera pensar exactamente igual y escribir naturalmente igual: "El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento [...] pero lo descartó por fácil [...] Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard" (429)

### Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. "Algunos aspectos intertextuales en *El curioso impertinente*". *Criticón (Estudia Aurea III)* (1996): 9-14.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- . *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991.
- Bal, Mieke. "Notes on Narrative Embedding." *Poetics Today* 2 (1981): 41-59.
- Blecua, José Manuel. "La poesía lírica de Cervantes." *Homenaje a Cervantes*. Ed. Joseph M. Claube. Madrid: Ínsula, 1947.
- Borges, José Luis. "Pierre Menard, autor del *Quijote*". *Prosa completa*. 2 vols. Barcelona: Bruguera, 1980. 1: 425-33.
- Canavaggio, Jean. "La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*." *Cervantes* 1 (1982) 29-42.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. 2ª ed. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. 2ª ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1981.
- . *Viaje del Parnaso*. Vol. 1 de *Poesías completas*. 2 vols. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1997.
- Close, Anthony. "A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire." *Cervantes* 13.1 (1993): 31-63.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four «Exemplary Novels»*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- Gaylord, Mary. "Los espacios de la poética cervantina." *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1990. 357-68.
- Gracia García, Jordi. "*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación". *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1990. 333-48.
- Hutchinson, Steven. "Counterfeit Chains of Discourse: A Comparison of Citation in Cervantes' *Casamiento/Coloquio* and in Islamic *Haditha*." *Cervantes* 8 (1988): 141-58.
- Joly, Monique. "En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*."



- Cervantes 13.2 (1993): 5-15.
- Lokos, Ellen D. *The Solitary Journey. Cervantes's «Voyage to Parnassus»*. New York: Peter Lang, 1991.
- Lowe, Jennifer. *Cervantes. Two Novelas ejemplares*. London: Tamesis, 1971.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Martín, Adrienne Laskier. "Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*." *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1990. 349-56.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Gianfranco Contini. 3ª ed. Turín: Giulio Einaudi Editore, 1968.
- Porqueras Mayo, Alberto. "Cervantes' y la teoría poética." *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1991. 83-98.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- Rivers, Elías L. "Viaje del Parnaso: una posible introducción." *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Anthropos, 1991. 727-30.
- . "Introducción". En Miguel de Cervantes. *Viaje del Parnaso. Poesías varias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 9-44.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Contexto crítico de la poesía cervantina." *Cervantes* 17.1 (1997): 62-86.
- Volosinov, V. N. [y M. M. Bakhtin]. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. Ladislav Matejka y I. R. Titunik. Cambridge (Massachusetts): Harvard UP, 1986.
- Ynduráin, Francisco. "La poesía de Cervantes: aproximaciones." *Edad de Oro* 4 (1985): 211- 235.