

LA PRECEPTIVA LITERARIA EN URGANDA LA DESCONOCIDA,
PRIMER POEMA DEL QUIJOTE

F. MORALES LOMAS
Universidad de Málaga



Pintura de Andrés Alcántara

*Si de llegarte a los bue-, (nos)
libro, fueres con letu-, (ra)
no te dirá el boquirru- (bio)
que no pones bien los de-. (dos)
Mas si el pan no se te cue- (ce)
por ir a manos de idio-, (tas)
verás de manos a bo- (ca)
aun no dar una en el cla-, (vo)
si bien se comen las ma- (nos)
por mostrar que son curio- (sos).
Y pues la espiencia ense- (ña)
que el que a buen árbol se arri- (ma)
buena sombra le cob-, (ja)
en Béjar tu buena estre- (lla)*

un árbol real te ofre- (ce)
que da príncipes por fru-, (to)
en el cual floreció un du- (que)
que es nuevo Alejandro Mag-: (no)
llega a su sombra, que a osa-(dos)
favorece la fortu-. (na)
De un noble hidalgo manche- (go)
contarás las aventu-, (ras)
a quien ociosas letu- (ras)
trastornaron la cabe-; (za)
damas, armas, caballe-, (ros)
le provocaron de mo- (do)
que, cual Orlando furio-, (so)
templado a lo enamora-, (do)
alcanzó a fuerza de bra- (zos)
a Dulcinea del Tobo-. (so)
No indiscretos hieroglí- (ficos)
estampes en el escu-, (do)
que, cuando es todo figu-, (ra)
con ruines puntos se envi-. (da)
Si en la dirección te humi-, (lla)
no dirá mofante algu-:(no)
«¿Qué don Álvaro de Lu-, (na)
qué Aníbal el de Carta-, (go)
qué rey Francisco en Espa- (ña)
se queja de la fortu-!». (na)
Pues al cielo no le plu- (go)
que salieses tan ladi- (no)
como el negro Juan Lati-, (no)
hablar latines rehú-. (sa)
No me despuntes de agu-, (do)
ni me alegues con filó-, (sofo)
porque, torciendo la bo-, (ca)
dirá el que entiende la le-, (va)
no un palmo de las ore-: (jas)
«¿Para qué conmigo flo-?». (res)
No te metas en dibu-, (jos)
ni en saber vidas aje-, (nas)
que en lo que no va ni vie- (ne)
pasar de largo es cordu-, (ra)
que suelen en caperu- (za)
darles a los que grace-; (jan)
mas tú quémate las ce- (jas)
sólo en cobrar buena fa-, (ma)
que el que imprime neceda- (des)
dalas a censo perpe-. (tuo)
Advierte que es desati-, (no)
siendo de vidrio el teja-, (do)
tomar piedras en las ma- (nos)

para tirar al veci-. (no)
Deja que el hombre de jui- (cio)
en las obras que compo- (ne)
se vaya con pies de plo-, (mo)
que el que saca a luz pape- (les)
para entretener donce- (llas)
escribe a tontas y a lo-. (cas)

El primer poema del *Quijote*, “Urganda la desconocida”, forma parte de la decena que incluye inmediatamente tras el Prólogo y antes del comienzo de la Primera Parte. Cervantes, a través de la figura interpuesta de este personaje literario, Urganda, trata de ofrecer determinados consejos, exhortaciones o reconvenciones al libro para después fijar su esencia humanizándolo. Se trataría de un ejercicio metaliterario y ficcional con grandes dosis de arte poética en el que bucearemos porque en él existe mucho de sumario racional y juicio estético con el que también se pide desenmascarar a los necios y apostar por un lector inteligente (siendo muy consciente de la teoría de la recepción), ya que los mentecatos no reconocerán el propósito del libro ni lo que le llevó al autor a su escritura.

¿Por qué la Urganda del título? En estos poemas iniciales el homenaje a *Amadís de Gaula* es evidente, y relevante lo es este personaje en la obra de Garci Rodríguez de Montalvo. ¿Quién es esta Urganda del título tildada aquí como “desconocida”? Una maga, una encantadora que Rodríguez de Montalvo quiso que protegiera expresamente a Amadís. Ese adjetivo que la califica como “desconocida” tenía mucho que ver con la forma inhabitual y misteriosa en la que se presentaba (nunca con el mismo rostro) y se transformaba. Pero Cervantes en el título no solo la aprovecha como alegoría de ocultamiento sino también como juego de palabras porque Urganda la desconocida tiene que ver paronomásicamente con “urgar en lo desconocido”, y las advertencias para aquellos que tratan de hacerlo sin ingenio.

Sabemos también que cuando don Quijote, para imitar a su héroe Amadís, llegó molido a palos a su aldea, le pidió al ama que llamara a Urganda para que sanara su mullido cuerpo con sus mágicas pócimas: “El dijo: ténganse todos, que vengo mal ferido por la culpa de mi caballo; llévenme a mi lecho, y llámese si fuere posible, a la sabia Urganda, que cure y cate mis heridas”. Esta Urganda es para

Cervantes su intermediaria con el lector, la que en nombre de este crea el arte poética inicial y, en el caso de *Amadís de Gaula*, un instrumento fundamental para Rodríguez de Montalvo, que la monopoliza en el desarrollo de la narración, bien sea por su valor simbólico en las investiduras de Galaor (I, 11) o acaso por poseer un prurito de dinamismo inmanente, y actúa siempre como antagónica al mago Arcaláus el Encantador, cumpliendo así un papel de auxiliar directo en el desarrollo de la acción de Amadís:

Aunque Páez de Ribera atacara la heterodoxia de Urganda en su *Florisando* (1510, “libro sexto” del ciclo), no cabe duda de que la Desconocida se convirtió en un modelo casi eximio. Así, por ejemplo, Feliciano de Silva, en la tercera parte de su *Florisel de Niquea* (1546), cedió a Urganda y a Alquife (su esposo desde el séptimo título del ciclo de *Amadís: el Lisuarte de Grecia*, de 1514), un protagonismo exuberante, que le permitió acabar las aventuras de su ficción caballerescas de manera harto espectacular (Mérida Jiménez, 2008: 78).

Estudia Mérida Jiménez (2008) su aparición en el *Amadís* y esa visión reiterada de una Urganda “honrada” pero también tan “puta” como Celestina. Lo que conforma un personaje dual en ese caso: atractivo por sus conocimientos tanto como execrable por su sexualidad. Pero se evidencia que, según el criterio de este profesor, Avellaneda inventó menos y respetó mucho más que Cervantes la tradición narrativa de los libros de caballerías castellanos (y de la celestinesca), incluso cuando, como en el caso Urganda la Desconocida, la deforme irónicamente al remitirla a unos tiempos lejanos y populacheros.

Desde luego que en este poema en concreto, Cervantes sí realiza un homenaje a la protectora Urganda en estas siete décimas de cabo roto con un meritorio valor ensayístico, tomando a la propia literatura como centro de sus reflexiones.

En la primera décima Urganda se dirige al libro, lo humaniza, trata de hacerlo cercano a nosotros ofreciendo un principio de valor. Y se produce a través de una advertencia. Comienza con una condición (“Si de llegarte a los bues”, o sea, si como libro caes en manos de buenos lectores) y desarrolla dos ideas:

La primera indica que si se cumple esa condición, se debe ir con prudencia para evitar que te digan que eres un libro escrito por un inexperto. Esta admonición también va dirigida por el propio escritor a sí mismo. Es una reflexión para sí, por cuanto Cervantes es consciente de que su libro en manos de lectores buenos puede mostrar también los descosidos de su impericia. De ahí una serie de expresiones que forman parte del acervo popular: ir con “letura” o con cuidado, también la empleó en el *Viaje del Parnaso*.

¿Por qué este libro debe ir con cuidado cuando se dirige a buenos lectores? En los dos pasajes cervantinos significará «presuponer, proceder con previo aviso, en la inteligencia o con el presupuesto de». Acaso también porque Cervantes los temía y esperaba sus críticas. Con ese objeto emplea la expresión “no poner bien los dedos”, que tanto tiene que ver con el ámbito de la música (sobre todo cuando se refiere a la guitarra) y significa no saber lo que se hace. Es una expresión que Cervantes no volverá a emplear en el *Quijote*. La preocupación de Urganda, pues, en esta primera reflexión es evitarle al libro (y, en consecuencia, a su creador) escenarios en los que parezca inoportuno por su inexperiencia o por su falta de acierto (“no poner bien los dedos”), no haber dado con el discurso adecuado.

La hechicera se dirige a ese libro-humano (hombre-libro, Cervantes-libro), que se habla tautológicamente a sí mismo a través de su personaje mágico, pidiéndole que se una a las buenas obras, que trate de imitarlas, yendo con sumo discernimiento pues es fácil no ser entendido.

La segunda idea (versos 5-10) comienza con una condición de nuevo, “si el pan no se te cue-“, si se está impaciente y no llega uno a realizar todo lo previsto, que recoge el patrimonio popular en torno a esta imagen del pan cocido o el pan sin cocer. Una antítesis que realza el concepto de acertar o no con la obra bien finalizada. Pero el segundo término alude a que no llegue a buen puerto “por ir a manos de idio-“ (caiga en poder de personas incapaces de apreciarlo). Con esta idea es evidente que Cervantes cree en un principio estético relevante: la bondad de un libro no solo depende de su creador sino de encontrar al lector adecuado que sea capaz de comprender y profundizar en las claves interpretativas. Con ello

Cervantes inicia la teoría de la recepción y es muy consciente de que sin el lector adecuado un libro está impedido para poder progresar oportunamente.

De ahí la expresión que si el lector no es el adecuado (por mucho que valga el libro) “verás de manos a bo-,/ aun no dar una en el cla-“, es decir, no se habrá realizado la misión de cualquier libro que se precie: que el lector comprenda adecuadamente todo lo que el escritor ha querido expresar. Para ello emplea la expresión “verás de manos a bo-“ (locución adverbial que significa impensablemente, encontrarse de repente algo que no se preveía), muy de época. La hallamos también en otros escritores como Quevedo, en *La vida del Buscón*, cuando dice: “Dime con quién andas, hijo, y direte quién eres; cada oveja con su pareja; sábeta, hijo, que *de la mano a la boca se pierde la sopa*”.

Para finalizar con los dos últimos versos de esta décima con una concesiva, en la que la prótasis o condición no impide su cumplimiento. Dice la prótasis: “si bien se comen las man-/ por mostrar que son curio-“, es decir, que, a pesar, de no entender siempre existirán esos lectores impedidos mentalmente cuya curiosidad trate de ser recompensada. Y, en consecuencia, quieran mostrar algo que no se posee llevado de ese fisgoneo casi innato.

Sintácticamente en esta primera décima establece en realidad tres estructuras condicionadas: las dos primeras condicionales (versos 1-8) construidas con la prótasis y la apódosis en las que si se cumple la condición, se produce el cumplimiento de una acción determinada: si de llegarte... no te dirá; si el pan no se... verás de manos. En la tercera estructura, de carácter concesivo, en realidad tendría el valor de aserción, pues suceda lo que suceda su curiosidad es tan grande que se desvivirán por mostrar sus apetencias y apariencias.

La interpretación que realiza Martín de Riquer (1994) sobre este infrecuente comienzo tiene mucho que ver con la impaciencia o el cuidado que se ha de tener para entregar determinados libros a los buenos o los malos lectores, pues de llegar a unos u otros la situación cambiará para bien o para mal. La advertencia que Urganda hace al libro de *El Quijote* (el libro) es de que

Si con cuidado te acercas a los hombres buenos, los tontos no te dirán que no sabes lo que te haces; en cambio, si te impacientas para ir a parar a las manos de idiotas, verás inmediatamente que en modo alguno aciertan, aunque desean ardientemente aparentar que son personas inteligentes” (Martín de Riquer, 1994: 87).



Pintura de Andrés Alcántara

En la segunda décima hace una loa a su protector, a quien va dedicada la primera parte del *Quijote*, Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor (1577-1619), duque de Béjar, marqués de Gibraleón, conde de Benalcázar y Bares, vizconde de la Puebla de Alcocer y señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos. Joven de veintiocho años aficionado a la caza con el que Cervantes había tenido poco o ningún trato al parecer.

Sigue con el refranero para aludir lo que enseña la experiencia: que el que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija. Y este no es otro que el duque citado. Esta buena sombra que le permite la vida al libro. Y, por tanto, Cervantes (a través de la voz interpuesta de Urganda) da las gracias entonando elogios al de Béjar. Le reconoce su buena estrella y emplea el símbolo del árbol real jugando a las asimilaciones semánticas: el árbol (genealógico) en lugar de dar frutos, ofrece príncipes como el de Béjar, al que encomiásticamente identifica con un héroe de la antigüedad, el gran Alejandro Magno, en su osadía. Audacia que, evidentemente, significa apoteosis de una persona que ha querido creer en *El Quijote*, aunque Cervantes fuera consciente de lo poco que le importaba al duque su obra. De hecho, el manchego llega a este nuevo protector sugerido por algún amigo del duque de Béjar y toda vez que su antiguo protector, Ascanio Colonna (al que dedicó *La Galatea* en 1585), abandonó el reino de Aragón en 1604 como nos recuerda María Stoopen (2002) Y este nuevo protector “menor” de Cervantes es en realidad una especie de ilusorio, un protector artificioso, acaso “no querido”, que muestra “el estado de marginalidad en que se encontraba el antiguo soldado al momento de la publicación del Quijote” (María Stoopen, 2002: 57).

La mala prensa que acompañó al duque de Béjar por parte de los ensayistas y críticos de esta relación trató de ser subsanada por el hispanista Robert Jammes (1987) que precisamente empleaba como argumentario estos versos de cabo roto tan elogiosos para el duque de Béjar, que procedían del apellido Zúñiga y tenían (de ahí la *comparatio*) en su árbol genealógico a los reyes de Navarra:

La dedicatoria de *El ingenioso hidalgo* al duque de Béjar no le valió a Cervantes ninguna promoción significativa que cambiara el rumbo de las difíciles circunstancias en que el excombatiente de Lepanto vivió, trabajó y escribió (Jammes, 1987: 67).

La tercera décima se centra en resumir brevemente la idea fundamental en torno al protagonista: un noble hidalgo manchego a quien las ociosas lecturas trastornaron la cabeza, así como (nuevo Orlando Furioso) el alcance de la enamorada Dulcinea del Toboso, a la que en realidad no llegó a merecer, a pesar de que aquí anuncie que sí lo hizo: “alcanzó a fuerza de bra-/ a Dulcinea del Tobo-“:

Urganda se refiere al tema del *Quijote*, poniendo de manifiesto la locura del hidalgo manchego, con una inexactitud: don Quijote no logró a Dulcinea del Toboso, como tampoco Orlando alcanzó a Angélica. Aquí hay una oposición entre los adjetivos *furioso*, aplicado a Orlando, y *templado*, aplicado a don Quijote. Furioso, según Covarrubias (p. 566), es el loco, enojado o colérico; don Quijote, aunque también es furioso, está «templad a lo enamora-» (v. 28), es decir, el amor le hace «bien regido y moderado» (Covarrubias, p. 915), pues «Todas las cosas que se han subido de punto, cuando las reducimos, se dice temprarlas» (id.) (Anaya Flores, 2008: 37-38).

Surge la asimilación entre ambos héroes tan queridos para el público de entonces. Como bien dice Chiclana (1996), el *Orlando Furioso* de Ariosto representa los nuevos ideales humanistas del renacimiento, un desapego con la antigüedad y una búsqueda de la modernidad:

Un nuevo sistema de valores preside la actuación humana. El arte lo recoge y manifiesta con un nuevo lenguaje. La literatura, además, con una nueva mentalidad. Una de las obras más emblemáticas de la misma es precisamente el *Orlando Furioso*. (Chiclana, 1996: 150).

Y desde luego Cervantes no quiere permanecer ajeno a ese camino de modernidad que inaugura *Orlando Furioso* y desea que su héroe se integre en su misma trayectoria vital. Hay un evidente guiño al lector para que en esa sugerencia de unir caminos la promoción de ese viejo hidalgo manchego se encuentre adecuadamente. Existe en ello mucho de búsqueda lucrativa del lector que indirectamente, a través de este ardid, se ha envuelto definitivamente en la bandera de un héroe ya consagrado por Ariosto. Desde que el 1517 apareció, la obra del italiano acabó convirtiéndose en un icono y uno de los libros más leídos durante el siglo XVI. La profesora Marina S. Brownlee (1958), frente a la mayor parte de los cervantistas que consideraban nimia la influencia del Orlando en el Quijote, en su estudio “Cervantes as reader of Ariosto” considera que en realidad el Orlando furioso actúa como un subtexto del Quijote y que todo lo que Cervantes discute con los neoaristotélicos proviene directamente de Ariosto: “Is implicitly, yet unmistakably, establishing the *Furioso* as a programmatic subtext for the *Quijote*” (Brownlee, 1958: 220).

En la cuarta décima se ha visto un ataque a Cervantes en estos umbríos versos que denotan el dominio de los términos relacionados con el juego al que tan inclinado era el autor del *Quijote*. Urganda recomienda al libro, como si se tratara de alguien que debe o no tomar una iniciativa, que no estampe en su escudo indiscretos jeroglíficos “que cuando es todo figu-,/ con ruines puntos envi-“ (puesto que, cuando todo es fachada, es como apostar sin tener juego). Esos indiscretos jeroglíficos son alusiones a las imágenes que con frecuencia conformaban su anverso con una carácter alusivo y simbólico. Existe como un marchamo de humildad que ha sido contrapuesto a la soberbia e intemperancia de Lope y su escudo recogido en la *Arcadia* aludiendo a Bernardo del Carpio, del que se consideraba descendiente. Así lo ha visto Tarancón Pérez (320): “También fue objeto de burla el escudo aristocrático que Lope se inventó, con 19 torres, y que incluyó en su *Arcadia*. Cervantes habla de los ‘indiscretos jeroglíficos’ y critica las comedias hechas para contentar al vulgo”. Si bien ya se encargó Bataillon (1960) de transmitir la idea de que no era a su enemigo Lope de Vega sino al autor de la *Pícara Justina* a quien se refería con estas alusiones. En la misma línea se manifiesta Martín de Riquer (1994: 88-89) que acepta la tesis de Bataillon porque considera que en ese libro figura “una escudo arbitrario de don Rodrigo Calderón, que pretendía ser de ilustre ascendencia”. Si bien ya se había considerado que en realidad

Podría construirse una situación en la que Cervantes, en vez de erguirse como antagonista de López de Úbeda, le guiñara un ojo. Ello se justificaría en el hecho de que muchos otros juegos de lengua y concepto demuestran que el ingenio de ambos autores corría por derroteros comparable (Rholand de Langbhen, 2006: 522).

También otros, como Osterc (1988), van muchos más allá y se muestra en contra de esta hipótesis pues la alusión de Cervantes es vista de un modo general y no como ataque *ad hominem* alguno:

Realmente Urganda se refiere al escudo del libro y no al del caballero andante el cual – cosa rara- queda en blanco a pesar de que el autor por boca de don Quijote habla mucho de su escudo, su empresa, figuras y lemas a lo largo de la novela. Por lo visto,

Cervantes llenó este punto sin llenar, y después de varias consideraciones y vacilaciones del hidalgo sobre el emblema y mote que habría de grabar en el escudo, ese llega a su aldea y casa con el escudo sin emblema ni leyenda (Osterc, 1988: 321).

Pero además, los seis versos introducen un elemento nuevo y colateral a los argumentos anteriores al presentar la humildad (en realidad Cervantes emplea más drásticamente el término humillación: “si en la dirección te humi-“) como una necesidad de presencia, de postura vital y será entendido adecuadamente frente a esa arrogancia de indiscretos jeroglíficos estampados en el escudo a los que aludía. Este consejo al libro de *Urganda la desconocida* va creando todo un camino de prudencia que trata de evitar el pecado de soberbia. Por esto dice que “si en la dirección te humi-/, no dirá mofante algu-“, Gonçalves Migliari (2012: s. p.) interpreta estos versos en la siguiente dirección:

En la cuarta estrofa, los versos «si en la dirección te humi-» y «no dirá mofante algu-» transmiten, como consejo, la importancia del autor exhibir (sic) una postura modesta frente a su lector desde la dedicatoria («dirección»), como forma de evitar que parvos o «mofantes» realicen comentarios despreciativos acerca de su libro.

Y entrecomilla a continuación Cervantes unos supuestos versos de fray Domingo de Guzmán, el hijo de Garcilaso de la Vega, contra Fray Luis de León (con el que había competido por una Vida de San Francisco de Borja) donde le increpa sobre determinados personajes que no se quejan de la fortuna, en alusión a los lamentos constantes de Fray Luis de León que estuvo encarcelado varios años, a pesar de que también fueron enjuiciados y condenados en su momento. Estos son: Álvaro de Luna, Aníbal y el rey francés Francisco I:

Utilizan una selección de ejemplos de personalidades históricas que padecieron las consecuencias de juicios, condenas o capturas y que, por eso, presentan como ilegítimas las posibles quejas contra el destino que les fue reservado. Así como las grandes personalidades de la Historia, *Urganda* destaca que *Don Quijote* no debe lamentarse por su fortuna, en el caso de que opte por desempeñar una postura no recomendada por la maga (Gonçalves Migliari, 2012: s. p.).

Conjunto de admoniciones y advertencias de la maga al libro para que actúe en una línea determinada que no dejan de ser una mirada sobre sí mismo para no

caer en la estupidez humana y el engrimiento absurdo o en la derrota humillante y dolorosa, una persona como Cervantes, que tanto sabía del dolor. Y en ese transcurso la ironía, que llega al sarcasmo, se engrandece en la estrofa quinta donde indirectamente está arremetiendo con un periodo de la historia de España donde los latinismos estaban a la orden del día y corrían desnaturalizados por las obras literarias sin pudor alguno: “hablar latines rehu- (ses)”. Es una frase suficientemente significativa si antes había confirmado que no era un atributo recibido del cielo que “salieses tan ladi-/ como el negro Juan Lati-“. Juan Latino fue un personaje histórico que alcanzó una gran relevancia en la época porque siendo esclavo negro consiguió dominar la lengua española hasta convertirse en un buen escritor. Era hijo de esclavos negros pertenecientes al cuarto conde de Cabra, Luis Fernández de Córdoba y a la II duquesa de Sessa, Elvira Fernández de Córdoba. En Granada fue instruido en las artes liberales y manumitido, llegando a tener la cátedra de Gramática y de Lengua Latina de la Catedral, cargo que desempeñó durante veinte años.

Si el rechazo al latín es síntoma de los nuevos tiempos y de una modernidad que trata de inaugurar Cervantes en una época en la que la lengua española vivía bajo la férula de los latinismos, no menor sencillez apunta en el estilo el sabio consejo de la maga Urganda al promover unos principios básicos:

1. Rechazo de la agudeza (esa agudeza y arte de ingenio que por doquier se desarrollaba en esta época y solo era vivaz y adecuada para las mentes más privilegiadas y plagadas de erudición). Fue precisamente el erudito Baltasar Gracián el que había titulado una de sus obras *Agudeza y arte de ingenio*. Todo ese estilo grandielocuente con el que tanto difería Cervantes y definido por Menéndez Pidal (1992) del siguiente modo:

Lo que principalmente buscaba el conceptista al escribir era hacer gala de agudeza y de ingenio; por eso muestra gusto especial por las metáforas forzadas, asociaciones anormales de ideas, transiciones bruscas, y gusto por los contrastes violentos en que se funda todo humorismo, que humoristas son los grandes escritores de este siglo, Quevedo y Gracián. En estos autores geniales el conceptismo aparece lleno de profundidad, la frase encierra más ideas que palabras (al revés del culteranismo, que prodiga más las palabras que las

ideas); pero en los autores de orden inferior de este siglo la agudeza suele estribar únicamente en lo rebuscado del pensamiento, en equívocos triviales y en estrambóticas comparaciones. El siglo XVI fue el del esplendor de la prosa castellana, el XVII es ya de decadencia; y uno de los síntomas de ésta es precisamente el buscar como principal sazón de la obra literaria el artificio y la agudeza.

2. El no adentrarse o alegar filosofía. Es curioso que se indique esto como un rasgo a eliminar cuando la carga filosófica del *Quijote* es manifiesta. Sin embargo, es una filosofía de vida, no se entra en elucubraciones filosóficas que es a lo que se refiere Cervantes de un modo más preciso cuando realiza esta advertencia.
3. La sencillez como norma general. Con ello está aspirando a cualquier tipo de lector y a cualquier condición, creando una democratización del hecho literario. Si no fuera así, Cervantes es consciente de que ese ciudadano de a pie no comprenderá que se utilice con él esta suerte de léxico, términos, reflexiones, estilismos... que no alcanzará. Y esto lo manifiesta Cervantes haciendo uso de la lengua popular en todas sus proyecciones: torcer la boca, quedarse con un palmo de orejas... Así afirmará Cervantes que sucederá si no se conduce literariamente por el camino fijado: “Torciendo la bo- (ca),/ dirá el que entiende la le- (va),/ no un palmo de orej-:(jas)/ “¿Para qué conmigo flo- (res)?”.

Es una visión paradigmática, acaso simplista pues está reducida a un puñado de ideas, pero está claro estamos en presencia de un puñado de reflexiones sobre arte poética, no un tratado evidentemente, sino unos ligeros pespuntos que alcancen un valor simbólico y que permitan adentrarnos en un nuevo discernimiento del hecho literario desde perspectivas novedosas que iban claramente en contra de los preceptistas de entonces.

Cervantes rechaza tanto el conceptismo como el culteranismo en tanto idearios retóricos y estilísticos. Con esta visión que ofrece en la quinta décima es muy consciente de por dónde no debería ir la novela moderna. Una idea compartida por muchos estudiosos que ya habían fijado ese rechazo de Cervantes

a los criterios estéticos al uso. Entre ellos podemos citar a Allen (2009), que nos habla de la voluntad de Cervantes de crear esa nueva novela y para ello rompe totalmente con esos dos estilos (conceptismo y culteranismo) que reinan en España. Ya desde el Prólogo al *Quijote* Cervantes ha advertido de este principio rector donde se recogen ideas esenciales de su preceptiva estilística, de esa novedosa arte poética:

Con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos, sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.

Existen toda una batería de principios que exceden estas páginas pero que conectan perfectamente con los desarrollados en esta quinta décima que se pueden resumir perfectamente en estas palabras del profesor Allen (2009: 136-137):

Cervantes abre el Quijote con un rotundo rechazo de los dos estilos reinantes en la España de la época (...) Tanto el conceptismo como el culteranismo son estilos que 'engañan'; se empeña Cervantes en escribir a la "llana" pero escribe con plena conciencia de la frecuencia con que nos engañamos (...) Cervantes hace hincapié, con insistencia en la cuestión de estilo. La importancia de un estilo apropiado y buscado es un punto central en el Prólogo, como hemos visto, y gran parte de los primeros capítulos se dedica a señalar las implicaciones del estilo empleado en un momento dado.



Pintura de Andrés Alcántara

Siguiendo ese lenguaje exhortativo del que hace gala la encantadora Urganda con la obra el *Quijote*, en esa traslación del lenguaje coloquial, el refranero y las frases hechas a la conformación de un estilo y un pensamiento bien definido, en la sexta décima se permite ahora persuadir e inducir sobre la necesaria ausencia de entrada en situaciones, asuntos o aspectos que no nos incumben: “No te metas en dibu-./ ni es saber vidas aje-“. Para un libro “meterse en dibujos” o “en vidas ajenas”, ¿qué significado puede tener? Desde luego que hace referencia simultáneamente a no meterse en problemas ni en situaciones que puedan ser complejas (con lo que lo relacionaríamos con la décima anterior) y apostar por un tipo de literatura popular, sencilla, sensata y racional.

En el capítulo XXV dirá Sancho: “No soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente”; y en el capítulo XXVI dirá de nuevo Cervantes: “Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese seor te manda, que será lo más acertado”. Y en otro momento al referirse a Ginés de Pasamonte: “Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya, y vaya con Dios, que ya

enfada con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares”.

También en *Coloquios de Palatino y Pinciano* se dice: “En alguna manera sería eso para mí pasatiempo y placer: saber vidas ajenas”; en el *Libro de la verdad*: “Serán acusados que todo su tiempo emplearon en saber vidas ajenas”; en *El sobremesa y alivio de caminantes* (303): “Señora, ya le vendí, porque soy muy enemigo de saber vidas ajenas”; y en el Libro de la cámara del príncipe don Juan (155): “tienen por oficio reprehender vidas ajenas.”

Hay todo un uso habitual de carácter coloquial y popular que indica claramente que este libro, el *Quijote*, según Urganda-Cervantes, debe ser ajeno a entrar en situaciones de las que es difícil salir. Lo que llevado al ámbito de la preceptiva literaria introduce la apreciación de que la naturalidad y lo imprescindible de la historia deben ser las guías conductuales de la obra literaria. Durante el siglo XVI, como recordaba Sánchez Laílla (2000), el pensamiento literario se caracterizó por responder a un paradigma teórico sazonado por la poética aristotélica, la horaciana y la platónica, un triunvirato de *auctoritates*, pero también, junto a ellos alcanzó relevancia la teoría literaria renacentista de Elio Donato, difundido gracias a la exitosa fortuna editorial de los *Terencios con comento*, que contribuyeron a crear un sustrato para la recepción de la materia aristotélica y cuya influencia se incrementó de manera paralela a la difusión de la *Poética*. Y en este línea la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano (1596) y las *Cartas filológicas* de Cascales (1634) ponen en evidencia una línea de pensamiento.

En Cervantes desde el principio, ya en el prólogo se ha visto y en este poema inicial, existe una enorme inquietud formal, la tasación eminente de la calidad artística de la literatura, pero también por la renovación experimental de la preceptiva clásica, incluso trasladado al ámbito teatral en conceptos como *experimentación* y *pluriformismo*, y desde luego al ámbito narrativo y lírico.

Desde este último, ese primer poema tiene una voluntad de preceptiva literaria e incide en el concepto de poesía y literatura y en cómo esta debía

representar la realidad a diferencia de la historia (con lo que entra de lleno en la *Poética* de Aristóteles, que ya había recurrido a esta dicotomía: realidad/historia) y en esa reflexión el *Quijote* se representaría, como bien ha dicho Américo Castro (1925), como una dramatización literaria de la doctrina aristotélica de la doble verdad, la encarnada por la poesía y la historia, en la que don Quijote personifica la poesía y con ella la verdad universal e ideal, y Sancho, la historia y con ella la verdad particular y fáctica. E insiste Castro en que sus ideas literarias no son, como veremos, elemento adventicio que se superponga a la labor de su fantasía y de su sensibilidad, sino al contrario, parte constitutiva de la misma orientación que le guiaba en la selección y construcción de su propia senda.

Con esta disposición de no meterse en dibujos ni en vidas ajenas, en lo que no va ni viene, y la necesidad de pasar de largo en esta situación, está claro que Cervantes sigue apostando por la vida, la vida particular llevada a la literatura en el que la verdad posible o la verdad verosímil o lo verosímil poético, en el sentido aristotélico, tenga una importancia invariable. Y en este camino los criterios difieren al situarlo como seguidor de los tratadistas italianos que seguían a Aristóteles como a los españoles, por ejemplo, López Pinciano.

En cualquier caso, como decía Castro (1925), lo fundamental en esta poética de Cervantes es que la metaliteratura y la preceptiva literaria nace en el *Quijote* con inusitada fuerza y Cervantes ha colocado a don Quijote en la vertiente poética y a Sancho en la histórica; pero serán ellos y no el autor quienes pugnen por defender sus posiciones respectivas, creando así en torno a sus propias vidas las diversas posibilidades estéticas que permitían hablar de esa dicotomía aristotélica y sus correlatos.



Pintura de Andrés Alcántara

En la séptima y última décima sigue advirtiéndolo, con ese lenguaje admonitorio que inaugura con la primera, del desatino que conlleva llevar a cabo determinadas actuaciones “no racionales”. Aconseja prudencia a la hora de echar sobre los demás críticas que también pueden caer sobre uno mismo. El concepto de fragilidad no pertenece a los demás, advierte Cervantes, sino también a nosotros mismos, y hemos de ser cautos en nuestros análisis y críticas.

Y se revela como un defensor a ultranza de la calidad literaria: la literatura no está para entretener a doncellas pues el que toma esta dirección “escribe a tontas y a lo-“ (cas). No quiere caer Cervantes en toda esa tropa de escritores que, llevados por el canto trivial de lo conseguido por obras magistrales como *Amadís de Gaula* o *Tirant lo blanc*, inciden como gregarios una y otra vez en un tipo de literatura que ya no alcanza el valor guía de las precedentes sino de baja calidad, y, en consecuencia, para ello defiende un sentido racional de la obra literaria y del creador de la misma (“deja que el hombre de jui-/ en las obras que compo-/ se vaya con pies de plo-“) que debe poner en funcionamiento una reflexión previa sobre lo que debe ser o no el objeto artístico. Por esta razón, Neumeister (2005: 108-109) refiriéndose a estas dos últimas décimas dice:

Estas dos décimas, como el célebre Prólogo, nos introducen desde el principio en la reflexividad artificiosa, en la metaficcionalidad, como dicen los críticos del libro de

Cervantes. Al mismo tiempo que nos permiten ver el marco social en el que se encuentra el autor con sus lectores. El consejo que da la maga al libro, es decir, al autor de un libro prometedor es bastante claro: no meterse en vidas ajenas, no gastar bromas, no publicar tonterías, no tirar piedras al vecino, no entretener doncellas. Mejor pasar de largo en lo que ni le va ni le viene a uno, andando con pies de plomo, sin bromas, polémicas ni tonterías. Y todo eso para cobrar buena fama quemándose las cejas en la composición de un libro.

Es evidente que entre la fama y la calidad literaria, Cervantes prefiere esta última, al asimilar la fama a ese paisaje insubstancial de entretener doncellas. Lo que ya en su momento plantea toda una discusión muy actual: la relación entre la obra literaria y los *best-sellers* o los libros afamados que están contruidos única y exclusivamente para el entretenimiento sin hacer caso omiso de su valor literario.

Solo hay otro momento en todo el *Quijote* en el que Cervantes vuelve a nombrar este concepto de desatino en el mismo sentido que en este poema liminar que estudiamos, y es cuando dice (Capítulo XXXVIII, segunda parte, Historia de la dueña dolorida, Cervantes, 1994: 911):

“¡Ay de mí, desdichada! ¿Qué locura o qué desatino me lleva a contar las ajenas faltas, teniendo tanto que decir de las mías? ¡Ay de mí, otra vez, sin ventura!, que no me rindieron los versos, sino mi simplicidad; no me ablandaron las músicas, sino mi liviandad: mi mucha ignorancia y mi poco advertimiento abrieron el camino y desembarazaron la senda a los pasos de don Clavijo...”

Reproduce exactamente la misma idea del poema de Urganda. No entrar en vida ajenas, no contar las faltas de los demás habiendo tantas en uno y teniendo el tejado de vidrio. Previamente en este capítulo Cervantes reflexiona, siguiendo al uso su voluntad de convertirse también en crítico literario y reflexivo ensayista, sobre el concepto de poesía, una vez que llegan las doce dueñas y tras ellas la condesa Trifaldi, la condesa Lobuna, a casa del duque.

Don Quijote se ofrece a ayudar a la dolorida condesa y a su vez pide a Sancho que interceda por ella y le solicita que cuente sus cuitas. La condesa Trifaldi narra la historia de la infanta Antonomasia, bajo cuya guía había quedado,

y el enamoramiento que tiene de un poeta, don Clavijo, que trata de seducirla con las artes líricas para conseguir el favor de la joven infanta, lo que permite a la condesa Trifaldi arremeter contra los poetas irónicamente en estos términos:

Viendo el mal en que caí por estos y otros semejantes versos, he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos los lascivos, porque escriben unas coplas, no como las del marqués de Mantua, que entretienen y hacen llorar a los niños y a las mujeres, sino una agudezas que a modo de bandas espinas os atraviesan el alma” (Cervantes, 1994: 910).

En el fondo Cervantes apunta de nuevo a los conceptos de preceptiva literaria y recoge en ese capítulo esa visión de la verosimilitud a la que hacía referencia Aristóteles o el efecto narcótico y de entretenimiento de otro tipo de literatura que debe ser contrariada. Cervantes emplea como personaje interpuesto a la condesa Trifaldi para arremeter contra ese tipo de poesía inverosímil (también la inverosimilitud de lo no creíble) y proponer un nuevo concepto de preceptiva literaria que nazca de esa voluntad propuesta por Aristóteles con las consiguientes aportaciones. Y, a través de ella, formula que esos malos poetas, azogue de todos los sentidos, deben ser desterrados a la isla de los Lagartos, al oeste de Jamaica. Aunque no carga sobre ellos toda la responsabilidad y deja cierto beneficio de inventario al considerar que es el lector (de nuevo el concepto de recepción, de tanta modernidad incide en la poética cervantina) el culpable de esta situación (“no tienen ellos la culpa, sino los simples que los alaban y las bobas que los creen”), una idea que conecta directamente con este poema prologal y el acercarse a los buenos lectores.

Y Trifaldi insiste una y otra vez a través de un ejemplo concreto (“Vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome”) para atacar esto que llama versos imposibles de Don Clavijo de los que están sus escritos llenos. Esta imposibilidad que apunta Trifaldi-Cervantes tiene mucho que ver con la significación de verosimilitud, defendido con tanto ahínco por Cervantes en su obra. Sin embargo, la prudencia le aconseja a Trifaldi no entrar

en vidas ajenas, y aquí conecta con la idea del desatino a la que se refería en el poema prologal y que cada uno realice su obra según tenga a bien.

En conclusión, podemos afirmar que desde el inicio Cervantes es muy consciente de que una obra literaria debe regirse por una serie de principios estéticos precisos que no contemplen el mero hecho de agradar al público sino en lo que en cada momento se determina de un modo racional que debe ser llevado a cabo y conducido, siguiendo una síntesis entre los criterios del clasicismo dictados fundamentalmente por la *Poética* de Aristóteles y los de la modernidad que él concita y convierten al *Quijote* en la obra que más principia esa modernidad, siendo en este caso la poesía (su primer poema) un claro manifiesto de estética literaria sobre el que volverá una y otra vez a lo largo de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, J. (2009). Género, estilo y perspectiva en una historia de amigos. *Usa Cervantes: 39 cervantistas en EE.UU* (Editores G. Dopicko Black y F. Laina Ranz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Ediciones Polifemo, 135-147.
- ANAYA FLORES, J. (2008). Los versos preliminares del *Quijote* y la ficción cervantina. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 32, 17-74.
- BATAILLON, M. (1960). Urganda entre Don Quixote e la Pícaro Justina. *Studia Philologica*, 191-215.
- BROWNLEE, Marina S. (1958), Cervantes as reader of Ariosto, en AA.VV., *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. (Eds. K. Brownlee y M. S. Brownlee). Hannove: University Press of New England for Darmouth College, 220-237.
- CASTRO, A. (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- CHICLANA, A. (1996). El mundo clásico y el *Orlando el furioso*. *Cuadernos de Filología Italiana*, 3, 145-161.
- DE CERVANTES, M. (1994). *Don Quijote de la Mancha*. (Ed. introducción y notas de Martín de Riquer). Barcelona: RBA Editores.
- DOPICKO BLACK, G. y LAINA RANZ, F. (Eds.) (2009) *Usa Cervantes: 39 cervantistas en EE.UU*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Ediciones Polifemo.

GONÇALVES MIGLIARI, G. C. (2012). Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del Quijote. *VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Tomado de la dirección

https://www.academia.edu/9843622/Un_entrevero_entre_lo_serio_y_lo_cómico_en_los_versos_preliminares_del_Quijote (Consultado el día 4 de mayo de 2015).

JAMMES, R. (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1992). Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). *Antología de prosistas castellanos*. Madrid: Bergantín, pp. 229-230.

MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M. (2008). El Quijote de Avellaneda y la tradición amadisiana (sobre una “puta vieja del tiempo de Mari Castaña²”). *Scriptura*, 19-20, 75-93.

NEUMEISTER, S. (2005). Don Quijote, caballero grande, liberal y magnífico. En *El yo fracturado. Don Quijote y las figuras del Barroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 105-128.

OSTERC, L. (1988). *El pensamiento social y político del Quijote*. México: Universidad Nacional Autónoma.

RHOLAND DE LANGBEHN, R. (2006). Los versos de cabo roto en el Quijote y su uso por Francisco López de Úbeda. En *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario. Centro Virtual Miguel de Cervantes*, 517-524.

STOOPEN, M. (2002). *Los autores, el texto y los lectores del Quijote*. México: Dirección General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras-Fomento Editorial.

TARANCÓN PÉREZ, (2014). *Huellas judías y leonesas en el Quijote: redescubrir a Cervantes*. Sevilla: Punto Rojo.