

## UNA NOTA PARA EL TEMA CERVANTES Y LAS PARTES ARTIS

## A NOTE ON THE TOPIC: CERVANTES AND THE PARTES ARTIS

FERNANDO ROMO FEITO  
Universidade de Vigo  
romo@uvigo.es

**Resumen:** El presente artículo analiza el uso cervantino de los términos que designan las *partes artis* en la retórica clásica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. No se agotaba la retórica en esta cuestión, pero junto con las partes del discurso, constituía su núcleo y permite acercarse a un aspecto no despreciable del pensamiento literario cervantino. Nuestra investigación puede definirse como más bien lexicográfica, es decir, que atiende a la mención o silencio respecto de estas palabras en contexto y sus variaciones de significado. La articulación central de la retórica en *res* y *verba* subyace la conocida diferencia cervantina entre el valor de una historia en sí y el modo de contarla del *Coloquio de los perros* o el *Curioso impertinente*, lo que demuestra la formación retórica del autor, cuya fuente probable debe ser el manual de Cipriano Suárez, *Los tres libros del Arte Retórica* (1569). Examinamos qué términos menciona Cervantes y por qué y discutimos en qué casos hay nuevos significados que se apartan de la tradición. Dos términos retóricos usa Cervantes de preferencia: invención (*inventio*) y elocución (*elocutio*). Por invención entiende la capacidad de ver tanto en lo que le rodea como en la tradición textual precedente qué se puede convertir en narración, qué es lo narrable: su sentido se aparta, pues, del retórico y se acerca más al estético. La elocución tiene que ver más bien con la selección léxica, la intención festiva y la adecuación al contexto. La *dispositio*, en cambio, Cervantes la cita mucho menos, tal vez porque la considera cuestión de práctica antes que de teoría. Problema conexo con lo anterior es el de la parte que corresponde a la retórica y la parte de la poética en relación con esta terminología: aquella suministra los términos, la concepción general es cuestión de poética, y en términos más modernos, de estética. Creemos que nuestro análisis permite mejorar la anotación de las ediciones de obras cervantinas al uso.

**Palabras clave:** retórica, *inventio*, *elocutio*, poética.

**Abstract:** This paper analyzes the Cervantes' use of the terms that designate the *partes artis* in classical rhetoric: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. The rhetoric on this question was not exhausted, but together with the parts of the discourse, it constituted its nucleus and allows us to approach a not insignificant aspect of Cervantes literary thought. Our research can be defined as rather lexicographic, that is, it addresses the mention or silence regarding these words in context and their variations of meaning. The central articulation of the rhetoric in *res* y *verba* underlies the well-known Cervantine difference between the value of a story itself and the way of telling it from the *Coloquio de dos perros* or the *Curioso impertinente*, which demonstrates the rhetorical formation of the author, whose probable source should be Cipriano Suárez's manual, *De Arte rhetorica libri tres* (1569). We examine what terms Cervantes mentions and why and discuss in which cases there are new meanings that depart from tradition. Cervantes uses two rhetorical terms of preference: invention (*inventio*) and elocution (*elocutio*). By invention he understands the ability to see both in what surrounds him and in the preceding textual tradition what can be converted into narration, what is the narratable: his sense departs, therefore, from the rhetorical and approaches the aesthetic. Elocution has to do rather with lexical selection, festive intention and appropriateness to the context. The *dispositio* Cervantes cites it much less, perhaps because he considers it a question

Cómo citar este artículo: Romo Feito, F. (2023). Una nota para el tema de Cervantes y las *Partes Artis*.

*Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XXVI-1, 17-30

Recibido: 9/01/2023, Aceptado: 26/06/2023

© Fernando Romo Feito



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0)

of practice rather than theory. Related problem is that of the part that corresponds to rhetoric and the part of poetics in relation to this terminology: that provides the terms, the general conception is a matter of poetics, and in more modern terms, of aesthetics. We believe that our analysis allows us to improve the annotation of editions of Cervantes works.

Key words: rhetoric, *inventio*, *elocutio*, poetics.

Yo enderezo, señor, en fin mi paso  
por donde vos sabéis que su proceso  
siempre ha llevado y lleva Garcilaso;

Para el señor maestre de campo  
don José Montero Reguera,  
del soldado viejo.

## 1. INTRODUCCIÓN

A diferencia de lo que ocurrió con la estilística, que cuenta con libros como el de Hatzfeld (1949), la investigación de la retórica en Cervantes estuvo descuidada durante mucho tiempo. De los primeros fue Antonio Roldán (1981, p. 48), que rastreó en el *Quijote* las principales articulaciones de la retórica de Quintiliano. Hoy, la afirmación de que Cervantes maneja corrientemente los tecnicismos y conceptos de la retórica clásica está fuera de discusión (evitamos la típica relación de referencias remitiendo a los artículos pertinentes de la *GEC*). El alcaláino pudo muy bien conocer tanto ediciones de obras del mundo antiguo como epítomes y manuales para la enseñanza. Y entre ellos, muy probablemente, el de Cipriano Suárez (Coímbra, 1562; Sevilla, 1569), auténtico *best seller* en tanto que manual preferido para la enseñanza de la retórica en los colegios de la Compañía de Jesús,<sup>1</sup> compuesto de amplios fragmentos de autores clásicos.

## 2. ANÁLISIS

Aquí nos ocuparemos de una cuestión puntual. Es la presencia de términos retóricos en la obra cervantina. Por poner un ejemplo notorio, sobre el que volveremos, una cosa es que haya en Cervantes figuras retóricas –las hay en todo escritor– y otra bien distinta que se sirva del término elocución.

---

<sup>1</sup> Véase en Antonio de Padua Andino Sánchez (2008) la relación de obras retóricas latinas que pudo conocer Cervantes. En su página siete pueden verse los autores que presumiblemente leyó en el Estudio de la Villa de Madrid. Se basaría en la *ratio studiorum* jesuítica, lo que aumenta las probabilidades de que conociera el manual de Cipriano Suárez, compuesto en buena medida de pasajes de los retóricos antiguos.

Hay un principio retórico fundamental previo, que subyace diversos pasajes cervantinos, incluso no expreso explícitamente:

Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este estraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y estrañeza del mismo caso: todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara (*DQ*, p. 540)<sup>2</sup>.

Compárese con este otro:

Y quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados, se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir (*NE*, p. 548)<sup>3</sup>.

El editor para la *BCRAE* advierte en nota (*ad locum*) del parentesco de este pasaje con el comentario del cura a la novela de *El curioso impertinente* (*DQ* I, p. 463), o del canónigo al relato del cabrero (*DQ* I p. 637). Con ellos se ha relacionado la distinción orteguiana de dos tipos de novelas entre las *Ejemplares*, así como larga serie de consideraciones sobre la concepción cervantina de la verosimilitud, deliberada o no, etc. Es decir, se han discutido estos pasajes en términos de poética, pero no de retórica. Y, sin embargo, el principio subyacente a todos ellos no es otro que la distinción entre *res* y *verba*, o lo que es lo mismo, entre contenidos y modo de exponerlos. ¿Qué sentido tendría estudiar retórica, si no se pudieran exponer los mismos contenidos de mejor o peor manera? Lo que no contradice que el orador deba buscar el estilo ajustado a los contenidos que expone, pero la diferencia citada entre *res* y *verba* es, sin duda, una presuposición que subyace la retórica entera. La distinción entre *res* y *verba*, entre el qué y el cómo, parece tan natural que pasa desapercibida. Pero no es natural, hubo de ser ganada. Desde luego, proviene de una tradición antiquísima. Baste recordar que la discusión acerca de si la poesía sirve o no para la educación de la ciudad está

2 Todas las referencias a la edición dirigida por Francisco Rico en la *BCRAE*, n° 47.

3 Todas las referencias a la edición de Jorge García López en la *BCRAE*, n° 46.

estructurada en la *República* de Platón en esos mismos términos del qué frente al cómo: “En cuanto a su dicción, creo que debe ser examinado a continuación, de modo que nos quede perfectamente analizado tanto lo que debe decirse como el modo en que debe ser dicho” (1988, p. 392). Es un principio de análisis textual solo posible si se puede manejar cómodamente los textos. En otras palabras, es muy antiguo pero no anterior a la difusión de la escritura, como argumentó de modo convincente Cole (1995).

Hemos visto que, en el pasaje del *Coloquio de los perros* mencionado, el cuento en sí se opone al modo de contarlo; ahora bien, el modo consiste en preámbulos, en ornamentos y vestidura de palabras, en “demostraciones del rostro y de las manos”, en “mudar la voz”... Obviamente, lo de los preámbulos tiene que ver con las clásicas *dispositio* y el *exordio*; el ornato y vestidura de palabras corresponde a la clásica *elocutio*; y a la *actio* lo referente al gesto y entonación del que cuenta. Se evoca la oralidad, claro está, pero es cuestión de escritura. En cualquier caso, queda claro que aparecen vinculadas las *partes artis* en relación con el mencionado principio.

No hay duda de que la retórica es algo que Cervantes, como sus contemporáneos, ha interiorizado, lo que se trasluce en su obra de diversos modos. En relación con el problema que nos ocupa, Pozuelo Yvancos (2014, p. 9-10) ha dedicado una monografía a la invención, justamente con la concepción clásica como arranque. Pero subrayando el nexo entre la invención y el repertorio de tópicos semánticos y estilísticos consagrados por la tradición literaria. Y puntualizando luego que el concepto de imaginación se perfila en Cervantes como «capacidad de invención», en el sentido de «creación de mundos posibles o imaginarios» (2014, p. 50). En otras palabras, el crítico parte de la acepción tradicional del término retórico para traducirla después a la concepción contemporánea de los mundos posibles. Pues bien, aquí seguiremos otro camino.

En el pasaje del *Coloquio de los perros* en que se expresa la contraposición entre *res* y *verba*, se mencionan *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, y *actio*. Solo falta la *memoria* para completar el inventario clásico de las *partes artis*. Formaban el nervio de la estructuración de la retórica antigua, así que eran y son términos de uso corriente.

Pues bien, nosotros, en vez de traducir los usos cervantinos a términos modernos, buscaremos otras menciones de las *partes artis* en algunas obras cervantinas, preguntándonos por su significado en el contexto en que aparecen. La nuestra será, por consiguiente, una aproximación lexicográfica que no da por supuesto que el uso cervantino corresponda exactamente a la tradición retórica, o que se propone precisar en qué coincide con ella y en qué difiere.

Empezaremos por el uso cervantino del término invención, la clásica *inventio*. Ya el prólogo de *La Galatea* termina con la frase: “Las demás [objeciones] que en la invención y en la disposición se pudieren poner, discúlpelas la intención segura del que leyere” (*Galatea*, p. 16)<sup>4</sup>. El editor hace notar en n. 63 que coincide este uso con el del escrutinio de los libros de don Quijote (*DQ* I, p. 6), aquello de que *La Galatea* “tiene algo de buena invención: propone algo y no concluye nada”. En estos casos, Cervantes parece atenerse al sentido técnico y la tradición escolar del término. Aunque con matices.

En el *Quijote* de 1605, el prólogo es elocuente: Cervantes presenta su obra como fábula “ajena de invención” (*DQ* I, p. 11); pero en su programa lo que cuenta es el deseo de que, ante la historia, “el discreto se admire de la invención” (*DQ* I, p. 19). Conociendo el humor cervantino es prudente entender lo de «ajena de invención» como un caso de antífrasis. Lo cual se ve confirmado por las menciones del *Viaje del Parnaso*. Son de particular importancia porque el *Viaje del Parnaso*, que Cervantes publica en 1614, es la única obra en que el autor habla en primera persona (excepción hecha de los prólogos y las poesías sueltas). Dice:

Yo soy aquel que en la invención excede  
a muchos y al que falta en esta parte  
es fuerza que su fama falta quede (*VP* 4, v. 28-33)<sup>5</sup>.

Conviene reparar un momento en el contexto. Cervantes acaba de llegar al Parnaso junto con los demás poetas convocados por Apolo, pero el dios no le invita ni a sentarse y le deja “despechado, colérico y marchito” (*VP* 4, v. 471). Así que, al comienzo del capítulo cuarto, Cervantes, indignado, reivindica el valor de

4 Ya lo notó A. Martín Jiménez (2000, p. 183) y lo recoge Luis Alburquerque en la entrada correspondiente a ‘invención’ de la *GEC*.

5 Todas las referencias al *Viaje del Parnaso* son a la edición de la *BCRAE*, n° 44 (2016).

su obra y sus éxitos: la *Galatea*, *La confusa*, *Don Quijote*, las *Ejemplares*... después de lo cual presume precisamente de ser dueño de la invención en grado máximo. De hecho, Mercurio le había invitado a Parnaso en esos términos:

Pasa, raro inventor, pasa adelante  
con tu sutil disinio y presta ayuda  
a Apolo, que la tuya es importante (*VP* 1, v. 223-224).

No hay duda de que es de lo que presume. Pocos años más tarde, Tomás Tamayo de Vargas, en su *Garcí-Lasso de la Vega* (Madrid, Luis Sánchez, 1622, fol. 13) lo alaba así: “Las ingeniosidades de los señores condes de Lemos, Salinas, Villamediana, la pureza de Pedro Liñán de Riaza, la ternura de Francisco de Figueroa, la invención de Miguel de Cervantes Saavedra”. Es, pues, lo que nadie le discute y el término clave de la autoconciencia de artista del autor.

‘Invención’ se usa indistintamente en retórica y poética (Lausberg, §1157 IA) y es bien conocido el fenómeno de la llamada retorización de la poética, sobre todo a partir de la Antigüedad tardía. Quintiliano<sup>6</sup> contaba entre los dones del orador: *ingenium*, *inventio*, *vis*, *facilitas*. Sabemos bien que el orador debe poseer unas condiciones naturales, pero que estas han de ser perfeccionadas por el arte. Sin embargo, Quintiliano añadía respecto de la invención: *et quidquid arte non traditur*. “lo que no se aprende por el arte” (*Inst. Or.*, X, ii.12). Ahora bien, la invención, a diferencia de la moderna creatividad, no pretendía crear de la nada sino ser capaz de encontrar, con la ayuda de una *topica*, los mejores argumentos. Y no parece que sea eso lo que Cervantes entiende por invención, cuando alardea de ser “el primero que ha novelado en lengua castellana” (*NE*, p. 19).

Cervantes se sirve del término invención en otros contextos, que pueden ayudar a perfilar su sentido. Un repaso por ellos permite apreciar la consistencia del uso cervantino.

En la historia del teatro del prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca antes representados*, Navarro, sucesor de Lope de Rueda “inventó tramoyas, truenos y relámpagos” (*C y T*, p. 11). Venus pregunta a Reinaldos en *La casa de los celos* (*C y T*, p. 191):

---

<sup>6</sup> Lo que sigue se toma del “Estudio” inserto en la edición del *Viaje del Parnaso* citada.

¿No me dirás, hijo amado,  
 si es invención de provecho 1440  
 andar en traje no usado  
 y el arco roto y deshecho?

En *La gran sultana* (C y T, p. 570), el gran turco ordena que “con invenciones varias, / mis vasallos se dispongan / a fiestas extraordinarias.” (v. 2859-2861), lo que el editor aclara como “artificios, en especial, representaciones simbólicas” (*ad locum*) y compara con las bodas de Camacho, cuyas danzas son obra de un beneficiado, “de gentil caletre para semejantes invenciones”. Otras menciones del término en *Comedias y tragedias* coinciden con ese valor.

Otros contextos obligan a pensar que el término es susceptible de valoración negativa. Por ejemplo: los libros de caballerías son “soñadas invenciones” (*DQ* I, p. 42), entendamos: inverosímiles; las cortesanas van pomposas “con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado” (*DQ* I, p. 134); en *DQ* I, p. 137, la invención del cura permitirá volver a don Quijote a la aldea, pero no parece que el tal personaje goce de las simpatías cervantinas; la artillería es, para don Quijote, una “diabólica invención” (*DQ* I, p. 491); en el *Coloquio de los perros* (NE, p. 607), las gitanas “cuando piden limosna, más la sacan con invenciones y chocarrerías que con devociones”, lo que hace pensar en falsedades y engaños, pero nótese que para poder engañar habrán de ser nuevas. Naturalmente, en el *Quijote* de Avellaneda el protagonista “se había hallado (...) en una sortija falta de invención” (*DQ* II, p. 1217). Resumiendo, el concepto conlleva valoración, pues la invención puede ser negativa, y la tal negatividad va unida a inverosimilitud, ociosidad, cobardía, engaño... todo lo cual casa con muy bien con lo de representación simbólica, pues solo cuando hay simbolización, esto es, solo cuando se postula un nexo entre simbolizado y símbolo, puede haber falsedad y engaño. Pero hay otro rasgo común a todos los casos, el de novedad. Así que la invención en el ámbito narrativo no debe ser entendida en el sentido argumentativo propio de la retórica judicial; más bien consistirá en la facilidad para encontrar nuevas historias que contar. Cuando Cervantes presume de ser el primero que ha novelado en lengua castellana, el género novela no se cuestiona, ya estaba ahí (en Italia). Lo novedoso es haber dado con historias en español equiparables, no a partir de la nada, claro está, sino imitando la naturaleza, donde hay

que entender por naturaleza cuanto nos preexiste y, después de Horacio, cuanto los *auctores* escribieron antes. En otras palabras, el narrador debe ser capaz de ver tanto en lo que le rodea como en la tradición precedente qué se puede convertir en narración, qué es lo narrable. De eso es de lo que presume Cervantes.

Pero invención no es el único término retórico citado. Si en *La Galatea* se mencionaba la disposición en el prólogo, en las *Ejemplares* no aparece de modo explícito, aunque sí de modo indirecto en el pasaje del *Coloquio de los perros* citado arriba. Tampoco encontramos, al menos en el *Quijote*, usos en sentido retórico de disposición, ni en ninguna otra obra cervantina.

Diferente es el caso con la elocución. Es importante recordar aquí que no es cuestión de caracterizar el estilo del *Quijote*, sino de perseguir las apariciones del tecnicismo retórico correspondiente. Lo primero ya lo hizo, por ejemplo, Rosenblat (1978). No se cita el término en *La Galatea*, pero el mismo párrafo en que menciona la elocución, el último del prólogo, demuestra una conciencia reflexiva acerca de ella. En efecto, recuerda allí el editor (*LG*, p. 16, n. 59) cómo Virgilio fue censurado por algunas muestras de elevación de estilo impropias del estilo humilde de las églogas. Ampara en ese ejemplo “haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza.” (*LG*, p. 16). El mismo silencio en las *Ejemplares*, donde se muestra semejante despliegue de registros estilísticos y de experimentación genérica.

En cambio, la elocución sí aparece en un par de ocasiones en capítulo 48 del *Quijote*: en *DQ* I, las comedias de Lope de Vega están “llenas de elocución y alteza de estilo”, epifonema que recoge los anteriores elogios: están escritas “con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias (...) que tiene lleno el mundo de su fama” (*DQ* I, p. 608); y “el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución” (*DQ* II, p. 1249). Tiene que ver, entonces, con cualidades diversas del estilo. Hay un sinónimo: en *DQ* I, p. 598, los cuadrilleros en la venta no entienden el *frasis* de don Quijote, esto es, su modo de hablar.

Tampoco faltan desarrollos a propósito del estilo<sup>7</sup>: en el prólogo en que Cervantes ironiza acerca de su obra, esta viene “menguada de estilo” (*DQ* I, p. 11); y cuando en el prólogo el amigo del autor le presenta su programa, lo primero será: “procurar que a la llana, con palabras significantes<sup>8</sup>, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurerlos.” (*DQ* I, p. 19). El objetivo es, nada más y nada menos, 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” (*DQ* I, p. 19). En otras palabras, es un ideal de respeto a la sintaxis; que se diga lo que se quiere decir, ni más ni menos; llaneza y claridad, con preferencia por la expresión propia; y todo ello con intención festiva, pero no banal. Ya sabemos que este ideal no impide la presencia de abundantes pasajes de retórica tan elaborada como los del discurso de la edad dorada, u otros como el espléndido amanecer que el narrador atribuye al supuesto historiador de las hazañas de don Quijote:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba (*DQ* I, p. 50).

Una variación<sup>9</sup> sobre el cual se repite en *DQ* I (p. 554), pero ahora en un bello ejemplo de apóstrofe incluido en el monólogo citado de don Quijote:

---

7 No entendamos el término en el sentido individualista del presente, sino más bien genérico y ligado a la conocida distinción retórica de los *tres* estilos.

8 Como notamos en Romo (2008, p. 599) este adjetivo, que tanto se repite en la obra cervantina, coincide con la definición que Giraldo Cinthio ofrece del *anima* que deben tener los *romanzzi*: «non è altro, per ora, che quella forza et quella virtù dell'orazione onde entrino gli affetti nel core a chi legge, come se fusse una viva voce che parlasse; accioché non pure quando si canterà (se forse averrà mai ch'egli si canti) paia vivo questo corpo, ma quando anco sarà letto da altrui. Et questo mi pare che possa avvenire dalle voci *significantissime* et così atte a spiegare i concetti che gli imprimano negli animi di chi legge con tanta efficaccia et con tanta veemenzia, che si sentano fare manifesta forza et commovere in guisa che partecipino di quelle passioni che sotto il vello delle parole si contengono nei versi del poeta. Et questa è l'Energia» (p. 184).

9 Con este término se define el pasaje en la nota 37 de la edición de la *BCRAE*, muy acertado a mi juicio.

Y tú, sol, que ya debes de estar aprieta ensillando tus caballos, por madrugar y salir a ver a mi señora, así como la veas suplicote que de mi parte la saludes; pero guárdate que al verla y saludarla no le des paz en el rostro, que tendré más celos de ti que tú los tuviste de aquella ligera ingrata que tanto te hizo sudar y correr por los llanos de Tesalia o por las riberas de Peneo, que no me acuerdo bien por dónde corriste entonces celoso y enamorado.

Se notará la ironía cervantina en que el verboso y leído don Quijote por una vez no se acuerda de si Apolo persiguió a Dafne por Tesalia o en el Peneo. Pero es hecho probado que el mismo don Quijote que habla así puede hacerlo en registro coloquial y distendido en otras muchas ocasiones<sup>10</sup>.

Los pasajes descriptivos, con sus alusiones mitológicas, con su profusión de epítetos, con sus metáforas hacen pensar de modo natural en la tradición de la retórica epidíctica. Sin embargo hay otro pasaje, que ha sido citado incluso como ejemplo de poesía en prosa (Ynduráin, 1985):

Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido, de manera que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban ni el viento dormía ni la mañana llegaba, añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban (*DQ* I, p. 227).

Pues bien, ya se recordará el final escatológico del momento, con Sancho abrazado al arzón de Rocinante. Lo que vale para las descripciones, paródicas o concisas, casi impresionistas a veces, vale para los demás modos discursivos, que se mueven con soberana libertad en función de las necesidades de la narración. Es como hay que entender el programa estilístico enunciado arriba.

### 3. CONCLUSIONES

Parece, en fin, que *invención* y *elocución* son los dos términos más relevantes para el pensamiento cervantino, mientras que la clásica disposición no aparece como mención explícita. Es lo que queríamos mostrar y que no se ha notado, creemos, hasta la fecha. La razón no debe estribar en que la disposición no le preocupase. Es cuestión, más bien, de que problemas como, por ejemplo, los del comienzo *in medias res* o el de conseguir unidad en la variedad eran para él prácticos mucho

<sup>10</sup> Ya reparó en ello Abad (2008), siguiendo la huella de Rosenblat (1978).

más que teóricos. Además traspasaban los límites de la retórica para entrar de lleno en el dominio de la poética.

Pues precisa puntualizar que el punto de vista de la poética antigua, en origen, era diferente del retórico. Progresivamente, sobre todo bajo el Imperio, la retórica se había transformado en un arte de escribir y había ganado terreno la cuestión de las palabras, de ahí la extensión del apartado elocutivo. La culminación es la separación a manos de Petrus Ramus, ya en el Renacimiento, de la *inventio*, de la que se ocuparán los dialécticos, y la *elocutio*, a la que queda restringida la retórica. Mientras que en la *Poética* de Aristóteles la fábula era lo primero en la definición de tragedia; de ella se decía: “el más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación (...) de una acción y de una vida” (1974, p. 15-17); e incluso se añadía: “la fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia” (1974, p. 40-41). Es decir, primacía de las *res*. Pues bien, podríamos decir que Cervantes se sirve de los conceptos retóricos invención y elocución para contraponer lo que hoy la narratología llama historia y discurso, pero el peso que reconoce a la invención parece inclinar su pensamiento más bien al punto de vista de la poética que al de la retórica. Esta le proporciona una terminología, digámoslo así, pero él hubiera suscrito, sin duda, lo de que la fábula es el alma del poema. Lo que no obsta para que lo referente a “vestirlo de palabras” fuera para él de la mayor importancia.

Lo dicho parece dar la razón a algunos tratamientos, ya clásicos. Decía Edward Riley en un libro seminal que no es fácil discernir qué corresponde a retórica y qué a poética en el pensamiento literario cervantino: “Probablemente Cervantes se sirvió más de las poéticas que de las retóricas, y más de obras en lengua vulgar que de obras latinas, aunque ni unas ni otras se excluyen necesariamente” (1971). La posición de M<sup>a</sup> Luisa López Grigera (1994, p. 151) en otro libro fundamental precisaba algo más. Partía del “presupuesto de que la retórica y la poética actuaban concertadamente para generar los textos de lo que podemos llamar literatura de ficción” para practicar una especie de división del trabajo: la poética trazaba la “macroestructura de la obra, mientras que la retórica ponía las estructuras menores” (1994, p. 151). No nos interesa ahora si Cervantes siguió en su escritura a Hermógenes o no. Pero hemos de tener en cuenta que si la re-

tórica proporcionaba herramientas a la hora de escribir la obra, lo que tiene que ver con la concepción general es de orden artístico y, más en general, estético.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Nebot, F. (2008). Rasgos elocutivos de Cervantes, principalmente en el *Quijote* de 1605. En M. Á. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García (Eds.). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario* (pp. 55-65). CSIC.
- Andino Sánchez, A. de P. (2008). *Las fuentes grecolatinas en el Quijote* (Tesis de doctorado). Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/2056> (5/5/2016).
- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*. V. García Yebra (Ed.). Gredos.
- Cervantes, M. (2015). *Comedias y tragedias*. L. Gómez Canseco (Ed.). *BCRAE*, 45. Círculo de Lectores.
- Cervantes, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. F. Rico (Dir.). *BCRAE*, 47. Círculo de Lectores.
- Cervantes, M. (2014). *La Galatea*. Juan Montero (Ed.). *BCRAE*, 43. Círculo de Lectores.
- Cervantes, M. (2015) *Novelas ejemplares*. Jorge García López (Ed.). *BCRAE*, 46. Círculo de Lectores.
- Cervantes, M. (2016). *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas (Eds.). *BCRAE*, 44. Círculo de Lectores.
- Cole, T. (1995). *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. The John Hopkins University Press.
- Discorsi di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell'illustrissimo et eccellentissi. Duca di Ferrara intono al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di poesie. Con la tavola delle cose piu notabili in tutti essi discorsi contenute. In Vinecia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli. MDLIII.*
- Gran Enciclopedia Cervantina* (2005-). Carlos Alvar (Dir.). Castalia.
- Hatzfeld, H. (1966). *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. CSIC.
- Lausberg, J- (1966-1968). *Manual de retórica literaria*. Gredos.
- López Grigera, L. (1994). *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Universidad de Salamanca.
- Martín Jiménez, A. (2000). El *Quijote* de Cervantes, el *Quijote* de Avellaneda y la retórica del siglo de oro. Edad de oro, XIX.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2014). *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Universidad de Salamanca.
- Platón (1988). *Diálogos IV. República*. Conrado Eggers Lan (Trad.). Gredos.
- Quintiliano (1975-1980). *Institution oratoire*. Jean Cousin (Trad.). Les Belles Lettres.
- Riley, E.C. (1971). *Teoría de la novela en Cervantes*. C. Sahagún (Trad.). Taurus.
- Roldán, A. (1981). Cervantes y la retórica clásica. En M. Criado de Val (Dir.). *Cervantes, su obra y su mundo: actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (pp. 47-58). EDI-6.
- Romo Feito, F. (2008). Giraldi Cinthio, De Lollis y Riley: un episodio del cervantismo. En Miguel Ángel Garrido Gallardo, Luis Albuquerque García (Eds.). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario* (pp. 591-601). CSIC.

Rosenblat, A. (1978). *La lengua del Quijote*. Gredos.

Ynduráin, F. (1985). La poesía de Cervantes: aproximaciones. *Edad de Oro*, IV. 211-235.

