

Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

*Para Alberto Blecua,
cervantista sabio, bueno y generoso.*

Los epitafios burlescos que cierran el primer *Quijote* constituyen una de las partes más conocidas de la novela. No son, empero, el único ejemplo de este tipo de textos, que Cervantes cultivó en diversas ocasiones a lo largo de su trayectoria literaria, tanto desde la perspectiva jocosa, como desde la seria. Es mi objetivo en este trabajo acercarme al corpus textual de epitafios escritos por nuestro novelista y analizarlos en su integridad de manera pormenorizada. Se trata de una cala más en un trabajo de mayor alcance que estoy realizando desde ya hace algunos años y que espera proporcionar nueva luz sobre un tema, ya no olvidado, pero sí minusvalorado del quehacer literario cervantino: su poesía.¹

* * *

La elaboración de epitafios vino a convertirse, en nuestro Siglo de Oro, en habitual ejercicio literario con el que los escritores –noveles o ya avezados– practicaban el género epidíctico, de extraordinaria eficacia para mostrar el propio ingenio personal. No se trataba, frente a lo que se podía pensar, de un género aprendido en momentos avanzados de la formación de un escritor, sino que se hallaba, precisamente, en los inicios de aquella; en realidad se trataba de verdaderos ejercicios escolares, de manera que los escritores de entonces “aprendieron a componer epitafios en la escuela. Su práctica era casi cotidiana, tanto en las escuelas municipales como en las eclesiásticas y desde luego en los colegios de jesuitas. La *Ratio Studiorum* (norma que debían seguir todos los colegios jesuíticos en el mundo) da instrucciones al profesor de Retórica y al de Humanidades para llevar a cabo esas prácticas.”² No es de extrañar, por tanto, que, precisamente, una de las primeras composiciones poéticas cervantinas, todavía su autor estante en el estudio de gramática regido por Juan López de Hoyos, sea un epitafio: el soneto escrito en recuerdo de la recién fallecida Isabel de Valois.

Como ha estudiado Sagrario López Poza (a quien estas páginas deben una parte importante de su base de trabajo), el epitafio constituye una modalidad genérica que incorpora una serie de constantes. En apretada síntesis, son las siguientes (López Poza 2008, 826-827):

- 1.- Concisión y concentración expresiva.
- 2.- Agudeza e ingenio: “El ingenio a que se refieren los preceptistas es el que deriva de situaciones como guardar la explicación de la situación afrontada en la primera parte del epigrama y dejarla aparecer de manera súbita en el último verso, el uso de ambigüedades, un dicho agudo o sentencioso, y sobre todo, se consideraba como la más efectiva romper las expectativas del lector con el efecto sorpresa” (López Poza 2008, nota 14).

¹ Este artículo se inserta en un proyecto de investigación del que se da cuenta detallada en Montero Reguera 2011b. Partes de él han sido expuestas previamente en el VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (2009) y en el IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (2011). Su parte inicial -ahora muy revisada- se publicó en Montero Reguera 2011a.

²López Poza 2008, 824. Una sintética y útil historia del epitafio se hallará en 823-824. He tenido en cuenta también estos otros trabajos de López Poza 1997, 1999 y 2005.

3.- El epitafio se articula en dos partes: una declaración del hecho objetivo (*narratio*), a la que sigue una reflexión ingeniosa con la que se remata el texto (*acumen* o *aprosdóketon*); como es lógico, esta organización bipartita influye de manera decisiva en la elección del esquema estrófico.

4.- Se busca la perfección técnica por medio de la cohesión entre las partes del poema, propiedad y elegancia; de aquí, entre otros recursos, la abundancia de esquemas reiterativos sintácticos y léxicos.

5.- Es necesario un receptor adecuado, que sepa captar la sutileza del epitafio, de ahí que fuera habitual su cultivo en academias literarias, certámenes y justas poéticas.

6.- Se persigue un objetivo primordial: deleitar, sorprender y, en ocasiones, conmover. El autor ambiciona, por encima de todo, “*exhibir su capacidad de ingenio conceptual y verbal*. Es, pues, poesía de ocasión, enmarcada en el género del elogio, y, como este, susceptible de ser aplicado a la alabanza o, por el contrario, a una *uituperatio*” (López Poza 2008, 827).

7.- Desde el punto de vista del estilo, es posible encontrar gran variedad de recursos retóricos, pues se dispone de más libertad de la concedida para otros géneros poéticos: “Puede inventar palabras, usar términos extranjeros, crear palabras mixtas de dos (como indican Minturno y Escalígero).”³ Asimismo, debe conseguir donaire, gracia y agudeza; propiedad en el lenguaje, uso oportuno de agudezas; y el léxico “ha de escogerse con sumo cuidado, y buscar elegancia en la expresión. Junto a la *argutia* considera la *uenustas*, *suauitas*, *vehementia*, *energia* como cualidades deseables. Y en especial, para el epitafio, indica que, en ocasiones, el poeta puede valerse de epifonemas exclamativos e interrogativos [...]. Recomienda indicar en ellos la causa de la muerte [...] trayendo a colación el nombre de las Parcas, de Perséfone u otras divinidades mitológicas. Es necesario consolar a los allegados, amigos, etc., y rogar por un descanso feliz. Igualmente se recomienda dirigirse al túmulo, al caminante (*homo viator*), al lector” (López Poza 2008, 834). Este último, en ocasiones, queda configurado como un viajero que detiene su paso ante el lugar donde reposa quien ha sido objeto del epitafio, para leerlo, o como consecuencia de la interpelación del poeta para que atienda a lo que se le ofrece (la composición poética en recuerdo del muerto).⁴

8.- Métricamente, son varios los esquemas preferidos: la copla castellana o doble redondilla, que a veces era una quintilla; no es de extrañar, pues, que las otras composiciones de Cervantes a Isabel de Valois, no siendo alguna de ellas estrictamente epitafios, vayan por ese camino: “Quando dexava la guerra” (redondilla castellana); “Quando un estado dichoso” (cuatro redondillas castellanas). Décima o espinela, octavas, madrigal, silva, ovillejo (o silva en pareados),⁵ y el soneto, que “podía adaptarse bien para trasladar epigramas compuestos por cuatro dísticos; cada una de las subunidades estróficas que forman a su vez el soneto podía desarrollar uno de los dísticos en ejercicio de traducción o *aemulatio*. El momento culminante del poema, que solía ser el último dístico, quedaba así reflejado en el último terceto del soneto” (López Poza 2008, 832). Sin duda por su estructura bipartita, pero también a partir de Garcilaso (soneto XVI), el epitafio adquiere carta de naturaleza que lo convertirá en expresión poética habitual, y el soneto constituye la estrofa más empleada en el siglo XVII para escribir este tipo de composiciones, tanto las de carácter serio como las burlescas.⁶

³ López Poza 2008, 834.

⁴ Véase Matas Caballero 2001, 436-437.

⁵ Véase ahora Alatorre 1990.

⁶ Véanse Matas Caballero 2001, 435, Lapesa 1985, 96, Guillén 1988 y Brown 1975. Véanse también las consideraciones de Inoria Pepe y José María Reyes Cano en su edición de Fernando de Herrera 2001, 81-382.

Un ejemplo en prosa

En el capítulo primero del tercer libro del *Persiles* se incluye un epitafio en prosa que bien puede servir de ejemplo para mostrar los rasgos más característicos de este tipo de textos; se trata del dedicado a la sepultura de Manuel de Sosa Coutiño, que reza así:

“Aquí yace viva la memoria del ya muerto Manuel de Sosa Coutiño, caballero portugués, que, a no ser portugués, aún fuera vivo. No murió a las manos de ningún castellano, sino a las de amor, que todo lo puede. Procura saber su vida y envidiarás su muerte, pasajero.” Vio Periandro que había tenido razón el portugués de alabarle el epitafio, en el escribir de los cuales tiene gran primor la nación portuguesa. (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* 437)

El epitafio se estructura en dos partes bien diferenciadas: una parte objetiva (la *narratio*), en la que se proporciona al lector datos sobre el fallecido: nación, condición, causa de la muerte; y otra más reflexiva, a modo de mensaje final: “Procura saber de su vida y envidiarás su muerte, pasajero.” No falta la referencia final al caminante (el hombre que viaja y en su trayecto se encuentra con el túmulo), como también un léxico escogido cuidadosamente para dar coherencia al texto a través del juego de opuestos (vida / muerte), que proporciona, además, la agudeza buscada; esta se corresponde con una sonoridad no casual que busca la elegancia del párrafo: nótese las aliteraciones de nasales y vibrantes, así como los acentos de intensidad: “La **m**emoria del ya **m**uerto [...] caballero portugués [...] No **m**urió a las **m**anos de **n**ingún castellano [...] Procura saber su vida y **e**nvidiarás su **m**uerte, pasajero.” Tampoco falta, en fin, el dicho sentencioso: “[...] amor, que todo lo puede,” con clara alusión al verso virgiliano (“Omnia vincit amor,” *Bucólica* X, 69).

Los epitafios cervantinos en verso

Constituye un corpus textual relativamente extenso los epitafios escritos por Miguel de Cervantes. Como tales han de considerarse dos poemas incluidos por nuestro autor en el volumen compilado por Juan López de Hoyos en 1569 tras la muerte de Isabel de Valois; a estos ha de seguir cronológicamente el soneto dedicado a Fernando de Herrera tras su muerte en 1597. Han de añadirse asimismo, nueve epitafios incluidos en la primera parte del *Quijote* (1605), y uno más, en el capítulo final de la segunda parte (1615).⁷ He aquí el registro minucioso de los textos (reviso y actualizo aquí parte de Montero Reguera 1997):

1.- Epitaphio. [Soneto]. “Aquí el valor de la española tierra.” López de Hoyos 1569, 145-6; Cervantes, 1991.⁸ Montero Reguera 1995.

2.- Redondilla castellana. “*Quando dexava la guerra*”. López de Hoyos 1569, 146; Cervantes, 1991, 217. Montero Reguera 1995.

3.- Miguel de Cervantes, autor de *Don Quixote*: “Este soneto hize a la muerte de Fernando de Herrera, i para entender el primer cuarteto advierto que él celebrava en sus versos a una señora debaxo deste nombre de Luz. Creo que es de los buenos que e hecho en mi vida.” Soneto. “El que subió por sendas nunca usadas” [1597]. Ms. de la Houghton Library de la Universidad de Harvard, signatura Span 56, 169. Es un ms. con el título *Poesías varias, año 1631*, que se consideraba en parte autógrafo del pintor sevillano Francisco Pacheco, pero sobre lo cual hoy se han planteado reparos de peso (véanse los trabajos de Lara Garrido 1999 y 2006). Fue publicado primero por Martín Fernández de

⁷ Las citas del *Quijote* proceden de la edición de del Instituto Cervantes bajo la dirección de Francisco Rico publicada en 2004. En el catálogo que sigue se indica primero el folio o página de la primera edición y luego la página de la edición empleada.

⁸ Sigo la edición de Rivers (Cervantes, 1991), revisando ortografía y puntuación.

Navarrete en su *Vida de Cervantes* (Madrid, 1819) 447.⁹ Cervantes 1991, 275. Montero Reguera 1995

4.- Epitafio. [Dos redondillas]: “Yace aquí de un amador.” *DQ*, I, 14, 57v., 171.

5.- Soneto: “Almas dichosas que del mortal velo.” *DQ*, I, 40, 235v., 503-504.

6.- Soneto: “De entre esta tierra estéril, derribada.” *DQ*, I, 40, 235v., 504.

7.- *El Monicongo, académico de la Argamasilla, a la sepultura de don Quijote*. Epitafio. [Soneto]: “El calvatrueno que adornó a la Mancha.” *DQ*, I, 52, *2v., 648-649.

8.- *Del Paniaguado, académico de la Argamasilla “In laudem Dulcineae del Toboso.”* Soneto: “Esta que veis de rostro amondongado.” *DQ*, I, 52, *3, 649-650.

9.- Del Caprichoso, discretísimo académico de la Argamasilla, en loor de Rocinante, caballo de don Quijote de la Mancha. Soneto: “En el soberbio trono diamantino.” *DQ*, I, 52, *3v., 650-651.

10.- *Del Burlador, académico argamasillesco, a Sancho Panza.* Soneto: “Sancho Panza es aqueste, en cuerpo chico.” *DQ*, I, 52, *4, 651.

11.- *Del Cachidiablo, académico de la Argamasilla, en la sepultura de don Quijote.* Epitafio [dos redondillas]: “Aquí yace el caballero.” *DQ*, I, 52, *4, 652.

12.- *Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso.* Epitafio [dos redondillas]: “Reposa aquí Dulcinea.” *DQ*, I, 52, *4, 652-653.

13.- [Dos quintillas]: “Yace aquí el hidalgo fuerte.” *DQ*, II, 74, 279v., 1335-1336.

Cervantes ante la muerte de Isabel de Valois (1568)

Como se sabe, uno de los primeros textos literarios de Cervantes es el soneto que escribe a raíz de la muerte de la reina Isabel de Valois, fallecida el 3 de octubre de 1568, y se publica en la *Hystoria y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito, y sumptuosas exequias fúnebres de la Sereníssima Reyna Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora* (López de Hoyos 1569). El poema presenta una estructura muy evidente: los cuartetos, que se organizan en torno a la reiteración anafórica del adverbio “aquí” (vv. 1, 2, 3, 5 y 7), sirven de descripción apologética de la reina (“valor de la española tierra,” “flor de la francesa gente,” “quien concordó lo diferente”); y los tercetos de manera similar a través de la forma imperativa “mirad,” que se repite en los versos 8 y 11, pero aquí ya no para describir a la reina sino para reflexionar sobre lo que es el mundo y la muerte inmisericorde. De acuerdo con ese tema y estructura, el poema presenta un marcado tono narrativo mediante la reiteración de endecasílabos heroicos, sólo alterada por algún melódico previo a los tercetos (vv. 6-7), y dos sáficos que cierran el segundo cuarteto (v. 8) y el poema: “En el eterno reino de la gloria.” Estudiado desde la poética del epitafio, el soneto incorpora buena parte de las señas de identidad de aquél: aparece la mención explícita a la tumba de la fallecida (“aquí yace enterrada,” v. 7); los elementos reiterativos de los cuartetos y de los tercetos (“Aquí,” “mirad”) no sólo responden al gusto formal del manierismo, como tantas veces se ha repetido en relación con la poesía de Cervantes, sino que, también, contribuyen a proporcionar la cohesión entre las dos partes del soneto: la *narratio* (vv. 1-8: referencia al origen francés, a ser reina de España, a su papel para la paz entre ambas naciones, sellada con el tratado de Cateau-Cambresis, en 1559; la declaración del hecho objetivo se recuerda insistentemente por medio del adverbio de lugar) y el *acumen* o *aprosdóketon*, más subjetivo, que explica el cambio en la palabra que se reitera para dar cohesión a los tercetos: ya no es un adverbio de lugar, sino un verbo en forma imperativa que introduce la reflexión sobre el paso del tiempo y el triunfo

⁹ Véase ahora la edición facsímil con estudio preliminar de José Lara Garrido 2005.

irremediable de la muerte. Paralelamente, el poema se cierra con un endecasílabo sáfico, más subjetivo que el tono narrativo que preside casi todo el texto:

Mirad quién es el mundo y su pujanza,
y cómo de las más alegre vida
la muerte lleva siempre la victoria.
También mirad la bienaventuranza
que goza nuestra reina esclarecida
en el eterno reino de la gloria.

No faltan los elementos que dotan al texto de agudeza, elegancia y sonoridad, como ese llamativo desplazamiento del verbo principal, que no aparece hasta el verso séptimo; un léxico muy cuidado en el que se incorpora un constante juego de opuestos (Francia, España; bien, mal; muerte vida), para destacar así el valor principal de Isabel de Valois cómo mujer de concordia; y los juegos aliterativos evidentes: la reiteración de palabras agudas que reciben el acento de intensidad en la misma vocal [o] al inicio del poema (“valor” “flor,” “concordó”), los juegos de vibrantes y líquidas, y el cierre del poema con preponderancia de vocales cerradas, incluso en los acentos de intensidad: “Reina esclarecida / en el eterno reino de la gloria.”¹⁰

Del resto de composiciones escritas por Cervantes en recuerdo de Isabel de Valois hay una redondilla castellana, “Cuando dejaba la tierra,” que incorpora también elementos característicos de los epitafios (Cervantes 1991, 217). En esta copla real se alude, en los versos iniciales, a la cercanía de la paz hispano-francesa de 1559, y, después, a la muerte súbita, inesperada, de la reina, “la mejor flor de la tierra,” para lo que se acude a la imagen de la llama: “Fue tan oculto a la gente / como el que no ve la llama / hasta que quemar se siente” (vv. 8-10).

Visto desde la poética del epitafio, el texto incorpora algunos de los elementos habituales en aquéllos: estructura bipartita, cohesión entre las dos partes del poema, métrica habitual, léxico cuidado, dicho sentencioso final... Aunque no hay referencia explícita a la tumba o sepultura, lo mismo sucede en otros poemas concebidos explícitamente como epitafios: valgan como ejemplo los dedicados a la caída de La Goleta (1574) incluidos en la primera parte del *Quijote* (I, 40).

Por una parte, Cervantes acude a un esquema métrico habitual en este tipo de textos, la “redondilla castellana,” esto es, una copla real a base de octosílabos con rima consonante (abbabddcd), y una organización interna dividida en dos partes características: la *narratio* (vv. 1-6), donde se describe metafóricamente la muerte de la reina, y el *acumen* (vv. 7-8), es decir la reflexión ingeniosa con la que se remata el texto, aquí por medio de una imagen metafórica muy conocida. Todo ello se expresa con un ingenioso lenguaje conceptista que parte de la descripción de Isabel de Valois como si fuera una flor: esta ha sido cortada de su rama y trasplantada a otro lugar, en este caso el cielo; cortar la flor constituye la muerte, de ahí la expresión “el mortífero accidente” (v. 7). Todo ello se remata en los versos finales con la de la referencia a la llama, que no se ve hasta que uno se quema: se trata de una metáfora rastreable en textos literarios de la época, probablemente de origen petrarquista en su vertiente amorosa, pero también en la literatura emblemática, aquí no siempre asociada a aquella temática.¹¹

¹⁰ Sobre este poema, desde otras perspectivas, pueden consultarse los trabajos de Leopoldo de Luis 1987-1988 y Rivers 1973 y 1995.

¹¹ Véanse simplemente dos textos de Lope: el soneto “Principios de virtud que no sabía” (*Rimas sacras*, 2006, 178-180), y el que comienza “A ti la lira, a ti de Delfo y Delo,” en el *Burguillos* (ed. de Macarena Cuiñas Gómez 2008, 126). Para la imagen emblemática puede acudir a la excelente nota de Rafael García Mahiques 1988, 40-42 y a la más reciente *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, de Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull 1999, 514-515.

Esta organización conceptual se corresponde primeramente con una fuerte cohesión sintáctica lograda por medio del hipérbaton constante que hace encabalgar unos versos con otros y por la reiteración del verbo principal (vv. 5 y 8); y, en segundo, lugar con la utilización de recursos conceptistas habituales: juegos de contrastes (tierra, suelo, vuelo, cielo); palabras procedentes del campo semántico del concepto desarrollado (flor, tierra, trasplantada, cortarla, rama, mortífero accidente), y recursos aliterativos para evocar en el lector la tristeza por lo sucedido: “La mejor flor de la tierra / fue trasplantada en el cielo. / Y al cortarla de su rama / el mortífero accidente” (vv. 4-7).

Homenaje póstumo a Fernando de Herrera

Más problemático desde esta perspectiva es el soneto que Cervantes dedica a su admirado Fernando de Herrera (“[...] sus obras y su fama verdadera / dirán que en ciencias es Hernando solo / del Gange al Nilo y de uno al otro polo”),¹² que se conserva manuscrito y que plantea problemas sobre su fecha de datación (véanse Montero Reguera 1997 y, sobre todo, Lara Garrido 1999 y 2006); me inclino por 1597, año de muerte del poeta sevillano.¹³ Se conserva manuscrito en la Houghton Library de la Universidad de Harvard (signatura Span 56, 169). Se trata de un códice titulado *Poesías varias, año 1631*, que publicó primeramente Martín Fernández de Navarrete en su *Vida de Cervantes* (Madrid, 1819, 447). Perteneciente a los años andaluces de Cervantes, el soneto confirma la admiración cervantina por Herrera, constatable en muchos poemas, especialmente los incluidos en la *Galatea*, y los versos a él dedicados tanto en el *Canto de Calíope* (1585) como en el *Viaje del Parnaso* (1614). El epígrafe que antecede al poema en el manuscrito bostoniano aclara: “Este soneto hize a la muerte de Fernando de Herrera, i para entender el primer cuarteto advierto que él celebrava en sus versos a una señora debaxo deste nombre de Luz. Creo que es de los buenos que e hecho en mi vida.”

Se ha dudado de su carácter de epitafio; así lo hace, con rotundidad, José Lara Garrido quien afirma que el texto evita “la retórica elevada y la fórmula efrástica y elocutiva de la inscripción sepulcral. Siendo un discurso de homenaje a lo más excelente del sujeto desaparecido, conserva de su más estricta semántica clásica (del griego *apikédeton*) la ficción del recitado delante del monumento funerario” (Lara Garrido 1999, 120).

No obstante, el texto presenta un esquema muy similar a uno de los sonetos burlescos del final del primer *Quijote*, donde sí se hace constar explícitamente su condición de epitafio: el del Monicongo, académico burlesco de Argamasilla: “El calvatrieno que adornó la Mancha.” Ambos rematan con el mismo verso, “yace debajo desta losa fría,” recuerdo acaso de un verso gongorino, según sugerencia de José Lara;¹⁴ y ambos siguen un esquema estructural idéntico: un sujeto dilatado durante trece versos, verbo y complemento en el último (véase sobre este poema el trabajo de Laskier Martín 1985). Burlesco el uno, en serio el otro, ambos creo que pueden considerarse como epitafios y se construyen siguiendo un mismo patrón.

Escrito en tiempo muy cercano al óbito del poeta, Cervantes alaba la poesía de Herrera, “dictaminando la eternización de su obra cuando el silencio rodeó su misteriosa muerte” (Lara Garrido 2006, 72); lo hace encadenando unas expresiones evocadoras del poeta sevillano: la mujer a la que dedicaba sus poesías, los logros poéticos conseguidos, la fama obtenida. Tales elementos sirven de sujeto a la oración principal, cuyo verbo y

¹² Son versos procedentes del *Canto de Calíope*; véase Miguel de Cervantes, *La Galatea* 1995, 574.

¹³ Lara Garrido lo fecha en ese año (como cuantos otros críticos se han acercado al poema), en su artículo ya citado de 2006 (72), pero también lo ha datado en 1604 (Lara Garrido 1999, 119 y 120).

¹⁴ Ibidem. Se trata del soneto –atribuido a Góngora– que comienza “Yace debajo de esta piedra fría,” anterior siempre a 1604. Véanse las ediciones de Biruté Cipliauskaitė 1985, 265, y Antonio Carreira 2000, I, 628-629.

complementos se encontrarán en el endecasílabo final. Este verso, recuerdo acaso, como se indicó antes, de un endecasílabo gongorino, ejercería de verdadero *acumen* del epitafio, que se cierra de esta manera guardando para el último momento la explicación desarrollada previamente.¹⁵ Siendo así, los versos previos funcionan como la *narratio* del epitafio, de manera similar, en este caso, a los dos cuartetos del soneto dedicado a Isabel de Valois, pero con un grado mayor de subjetividad: sin duda, en el de 1597, la parte objetiva puede a la reflexiva, mínima, pero además la descripción se tiñe de gran subjetividad a través de la modalidad de endecasílabo empleada: no hay aquí el ritmo funeral y monótono observable en el de 1568; ahora puede la admiración hacia Herrera de manera que la parte descriptiva del soneto (esto es, casi la composición entera) se escribe en versos sáficos (frente a la modalidad heroica predominante en el otro). No faltan por supuesto la elegancia, artificiosidad y recursos del conceptismo que quieren conducir a la exaltación de Herrera como poeta: de ahí el denso campo narrativo de lo literario desplegado a lo largo del poema que se elige cuidadosamente; de ahí los juegos de contrastes (vv. 2, 3-4, 11, 13; verbos en pasado, frente al verbo principal en presente); de ahí la cohesión del poema lograda por medio de los procedimientos anteriores y, también, por la reiteración de los artículos “el que” / “aquel”; de ahí, en fin, su sonoridad aliterativa (vv. 1, 2, 12).

Los epitafios del primer *Quijote*

Un amante desgraciado

Ha muerto Grisóstomo y en la sepultura en la que es enterrado –quemados previamente todos sus papeles– se esculpirá el epitafio que ha escrito para él su amigo Ambrosio:

Yace aquí de un amador
el mísero cuerpo helado,
que fue pastor de ganado
perdido por desamor.

Murió a manos del rigor
de una esquivia hermosa ingrata,
con quien su imperio dilata
la tiranía de amor.

Se trata de una doble redondilla, estrofa habitual de los epitafios, que mantiene la rima aguda del primer verso (-or; vv. 1, 4, 5 y 8), pero cambia a llana en los octosílabos del interior (-ado: vv. 2, 3; -ata: 6 y 7). Aquella rima proporciona al poema un ritmo y una contundencia especiales, y se ve reforzada por palabras con el mismo esquema vocálico diseminadas por todo el texto (“pastor,” “manos”); y por otras palabras también agudas: “aquí” (1), “fue” (3), “Murió” (5). La rima aguda se construye sobre palabras que se acentúan sobre la vocal [o], pero también, por contraste, son muchas las palabras que reciben su acento de intensidad en la vocal más cerrada [i]: “aquí” (1), “mísero” (2), “perdido” (4), “esquivia” (6), “tiranía” (8). Hay también una llamativa concentración expresiva y elaboración formal: “ganado” / “perdido” (vv. 3-4); casi rimas internas (“pastor” / “desamor,” vv. 3-4); más juegos de contrastes (“amador” / “desamor,” vv. 1 y 4).

El texto, pues, busca la perfección técnica por medio de la cohesión entre las partes del poema, con propiedad y elegancia; de aquí, entre otros recursos, la abundancia de esquemas reiterativos sintácticos, léxicos y aliterativos, a la que se suma la antítesis entre *ganado* y *perdido*, verdadero tópico de la poesía pastoril y aun religiosa del Siglo de Oro. Se trata, pues, de un poema que juega con los contrastes a diversos niveles

¹⁵ Véase una vez más el trabajo de Lopez Poza 2008.

(léxico, rimas, acentos de intensidad), por medio de los cuales se pretende reforzar expresivamente el trágico contenido de aquel (la muerte de Grisóstomo).

Se pueden encontrar además las dos partes clásicas de los epitafios: el hecho objetivo (*narratio*), a la que sigue una reflexión ingeniosa con la que se remata el texto (*acumen* o *aprosdóketon*); como es evidente, tal organización bipartita influye de manera decisiva en la elección del esquema estrófico.

La primera redondilla (*narratio*) refiere sucintamente la historia de la persona fallecida: su oficio (pastor de ganado), su situación sentimental (amante no correspondido), su muerte (“yace [...] el mísero cuerpo helado”) y la causa de ella (“perdido por desamor,” v. 4). La segunda redondilla, que funciona como *acumen*, precisa aún más la causa de la muerte (una esquivia ingrata) y remata con dos tópicos de larga ascendencia en la poesía áurea: la amada enemiga y la tiranía del amor. Este último tópico se introduce por medio de un llamativo hipérbaton que tiene como objetivo dejarlo como cierre de la composición. El orden lógico sería ‘con quien la tiranía del amor dilata su imperio,’ pero se ha reordenado así “con quien su imperio dilata / la tiranía del amor.” Este es el mensaje último con el que se queda el lector del epitafio, que no es sino una imagen tópica, antes ya de Petrarca, en la que el amor se representa como un tirano “vencedor en las armas eróticas [...] y por lo mismo, abusando irracionalmente de su poder sobre la Naturaleza y sobre los amantes.”¹⁶ Imagen tópica, sí, pero que actúa aquí como dicho sentencioso¹⁷ y, a la vez, como reflexión final: no se puede hacer nada frente al poder omnímodo del amor. En este sentido, el poema se sitúa en una tradición con antecedentes en Virgilio, pero que probablemente tenga en Garcilaso su punto de referencia más probable:

Una d’aquellas diosas qu’en belleza
al parecer a todas ecedía,
mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto y triste caso avía,
apartado algún tanto, en la corteza
de un álamo unas letras escribía
como epitafio de la ninfa bella,
que hablaban así por parte della:
«Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama ‘Elisa’; ‘Elisa’ a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío.»
(Égloga III, vv. 233-248)¹⁸

No hay, en el epitafio cervantino –tampoco en el de Garcilaso–, referencia o indicación al caminante que se supone puede leer el epitafio mientras viaja, como sí era

¹⁶ Son palabras de Manero Sorolla 1990, 125. Esta investigadora señala, apoyándose en el *Diccionario de Mitología* de Pierre Grimal, que ya Cicerón (*De Nat. Deor*, XII, 23-59) incluye esta imagen, y recoge abundantes textos italianos del Quattrocento y del Cinquecento, así como de poetas españoles del siglo XVI, con la misma imagen (Boscán, Cetina, Espinel...).

¹⁷ El epitafio de Manuel Sosa Coutiño incluido en el libro tercero del *Persiles* se remata con un dicho similar, sobre el poder omnímodo del amor, que remite a Virgilio.

¹⁸ Véase Garcilaso de la Vega 1995, 236-7.

frecuente en otros muchos, así el de Quevedo, al final del idilio III (*Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro*):

“«Muerto yace Fileno en esta losa;
ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.
¡Oh, guarda! ¡Oh, no le pises caminante!
La causa de su muerte es tan hermosa,
que, aunque no fue su efecto semejante,
quiere que en estas letras te prevengas,
y envidia más que lástima le tengas.»¹⁹

Acaso sea precisamente el influjo garcilasiano –tan extenso en Cervantes– el que pueda explicar esta cuestión concreta.²⁰

Ante la caída de La Goleta

Según avanza la novela, es la voz del narrador la que certifica el subgénero poético de dos sonetos:

Entre los cristianos que en el fuerte se perdieron, fue uno llamado don Pedro de Aguilar, natural no sé de qué lugar del Andalucía, el cual había sido alférez en el fuerte, soldado de mucha cuenta y de raro entendimiento; especialmente tenía particular gracia en lo que llaman poesía. Dígolo porque su suerte le trujo a mi galera y a mi banco y a ser esclavo de mi mismo patrón, y antes que nos partiésemos de aquel puerto hizo este caballero dos sonetos a manera de epitafios, el uno a la Goleta y el otro al fuerte. Y en verdad que los tengo de decir, porque los sé de memoria y creo que antes causarán gusto que pesadumbre. (*DQ*, I, 39, 502).

Las palabras del propio texto no dejan ningún lugar a dudas sobre la condición de epitafios que presentan los dos sonetos que se incorporan al comienzo del capítulo cuarenta de la primera parte del *Quijote*, aunque aparentemente no contengan algunos de los elementos característicos de ese tipo de composiciones.²¹

Ambos sonetos están compuestos por don Pedro de Aguilar,²² compañero de milicia de Ruy Pérez de Viedma, y los recita su hermano, don Fernando, en presencia del numeroso grupo de personas estante en la venta. El capitán cautivo afirma sabérselos “de la misma manera.” Han sido compuestos tras la toma de la fortaleza de La Goleta

¹⁹ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas* 1998, 867 donde se anota que este epitafio tiene antecedentes en Propercio (II, 13, 35-36).

²⁰ No es el único caso; hay más ejemplos, como el epitafio que incluye Montemayor en el cuarto libro de *La Diana* 1946, 192. La novela pastoril era lugar abonado para la inclusión de epitafios. Recuérdese en este sentido que el epitafio se inserta casi al final de un relato pastoril, el de los amores (o, mejor dicho, desamores) de Marcela y Grisóstomo. La huella de Garcilaso en Cervantes ha sido extensamente estudiada; véanse los trabajos de Ashcom 1951, Blecua 1947a, Rivers 1981 y 1983, Canavaggio 1994, Jauralde Pou 2001 y Montero Reguera 2001.

²¹ Ya Schevill y Bonilla 1930, II, 447, para reclamar la autoría cervantina de los poemas frente a otras opiniones contrarias (la de Rodríguez Marín, por ejemplo), llamaban la atención sobre el parecido de estos sonetos con algunas de sus poesías sueltas: por las rimas (gloria, victoria,...) y por reflejar ideas parecidas. Es de especial interés que las pongan en relación sobre todo con el soneto-epitafio a Isabel de Valois, las coplas reales a la muerte de la misma y la elegía al Cardenal Espinosa, que remiten –las dos primeras composiciones– al mismo subgénero del epitafio; y las tres a la poesía funeraria. Sobre que no responden a la fórmulas clásicas del epitafio ha insistido recientemente Mata Induráin 2007, 175 y 2008.

²² Un descuido en la edición príncipe del *Viaje del Parnaso* lleva a llamar Pedro a un poeta valenciano que no puede ser otro que Gaspar de Aguilar, el conocido comediógrafo “que Turia en sus riberas cría” (*VP*, III, v. 57). Véase Miguel de Cervantes, *Viage del Parnaso. Poesías varias* 1991, 95. ¿Errata de imprenta o descuido de Cervantes que tenía en mente el personaje que había creado para la primera parte del *Quijote*?

por los turcos en agosto de 1574,²³ lo cual permite plantear algún problema desde el punto de vista cronológico: incluidos en el *Quijote* de 1605, acaso fueran escritos mucho antes, como quizás, también, la historia del capitán cautivo.²⁴ Lo que es evidente es que estos textos poéticos revelan cercanía e inmediatez al hecho histórico acaecido, del que Cervantes fue testigo, como indica expresamente en su carta al Presidente del Consejo de Indias fechada el 21 de mayo de 1590.²⁵ Igualmente, nos consta su amistad con el historiador de ese acontecimiento, Bartolomeo Rufino de Chiamberi, a quien dedica un par de sonetos en 1577, con motivo de su obra titulada *Sopra la desolatione della Goletta e forti di Tunisi. Insieme la conquista fatta da Turchi de regni di Fezza e di Maroco*.

En todo caso, se recitan en el seno de la narración de la vida del capitán cautivo; su aparentemente extraña disposición al inicio del capítulo contribuye sin embargo a incorporar un momento de descanso dentro de una historia difícil, trágica por momentos.²⁶ Asimismo, ambos sonetos se convierten en eje estructural de la historia del capitán cautivo, pues separan su vida como soldado (relatada en I, 39) de su vida como cautivo (narrada en I, 40). Son, por otra parte, prueba palpable de la concepción de esta historia como una novela corta cuya inserción en la primera parte del *Quijote* obligó a Cervantes a fragmentarla en tres capítulos, incluyendo títulos bien poco significativos (frente a otros muchos de la novela):²⁷ *Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos* (39); *Donde se prosigue la historia del cautivo* (40); *Donde todavía prosigue el cautivo su suceso* (41).

En el primero de los sonetos se refiere cómo las almas, liberadas del cuerpo, han subido al cielo como consecuencia de la guerra (“triste caída /entre el muro y el hierro”) y adquieren “fama que el mundo os da, y el cielo gloria.” Cervantes acude en esta ocasión a un tono generalmente fúnebre que consigue por medio de endecasílabos sáficos, alguna vez mezclados con heroicos para conseguir un tono más narrativo en la descripción que se hace del asedio turco (segundo cuarteto y primer terceto); se vuelve al tono funeral en el último terceto compuesto por dos endecasílabos melódicos y un sáfico, el último.

El segundo se dedica al fuerte que sustentaba el poder español en esa plaza fuerte de la Goleta y relata cómo, después de una larga y sangrienta resistencia (“las almas santas de tres mil soldados”), el fuerte se entrega (“hasta que al fin, de pocos y cansados, /dieron la vida al filo de la espada”). Para ello se acude también a un ritmo fúnebre y elegíaco por medio de una estructura rítmica en la que abundan los endecasílabos sáficos.

²³ Los datos históricos sobre esta plaza fuerte en el norte de África pueden encontrarse en Mata Induráin 2007, 170-171.

²⁴ Así en la hipótesis de Luis A. Murillo 1981 y 1983. Véase, no obstante, la argumentación contraria de Michel Moner 1988. Cfr. la nota complementaria a estos capítulos en la edición del *Quijote* que manejo. Véase también lo que señalo más abajo sobre la cercanía del primero de los sonetos con algunas ideas expresadas por Cervantes en obras escritas recién llegado del cautiverio.

²⁵ Sliwa 1999, 225.

²⁶ Véase ahora Garrote Bernal 1996. Michel Moner se ha referido a ellos como si fueran “algo más que un mero adorno [...] para amenizar el relato. Al exaltar la memoria y el sacrificio de los soldados de La Goleta y del fuerte [...] los sonetos introducen una nota de mayor gravedad que no puede dejar de repercutir en el resto del relato,” *Don Quijote de la Mancha* 2004, vol. complementario, 89-90.

²⁷ Véase Montero Reguera 2005a, reimpresso como capítulo octavo de Montero Reguera 2006. Puede consultarse con aprovechamiento el capítulo “La composición del *Quijote*,” de Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón en los preliminares de la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes 2004.

Calificados muy desigualmente por la crítica,²⁸ estudiados, no obstante, desde la poética del epitafio, pienso que su lectura puede adquirir nueva luz, pues se trata de dos buenos ejemplos de este subgénero poético.

En efecto, ambos textos incorporan buena parte de las características propias de este tipo de composiciones, empezando por la elección del tipo de estrofa utilizada.

El primero presenta una clara estructura bipartita que se corresponde con la división habitual de los epitafios. Los cuartetos se dedican a relatar lo sucedido en La Goleta a partir de un dicotomía que se extenderá por todo el poema (también en el otro soneto), y que establece uno de los contrastes con que se juega constantemente: las almas de los defensores, que han subido al cielo; y su cuerpo (el “mortal velo”), que yace sepultado a los pies del fuerte (cfr. vv. 9-14, del segundo soneto). Los dos cuartetos no dejan de ser una larga invocación que, con esquema sintáctico repetido, sirve para caracterizar las almas de los defensores: estas, “libres y exentas” –en dicotomía conceptual frecuente en la época–²⁹ del cuerpo (“mortal velo”),

- 1) han obrado por el bien (“obrastes,” v. 2);
- 2) han subido desde la baja tierra hasta el honroso cielo (“levantastes,” v. 3);
- 3) han luchado (“de los cuerpos la fuerza ejercitastes,” v. 6);
- y 4) han dado color (rojo), al suelo y al mar (“colorastes,” v. 7).

A su vez, cada una de estas acciones de las almas se matiza con determinada adjetivación o complementación de aquellas, generalmente presentadas por medio de estructuras bimembres, potenciando así su heroísmo: las almas se levantaron “a lo más alto y lo mejor del cielo” (v. 4); los cuerpos ejercitaron la fuerza “ardiendo en ira y en honroso celo” (v. 5), y llenaron de color “con propia y sangre ajena,” el mar vecino y el arenoso suelo” (vv. 7-8). Tal estructura sintáctica proporciona una extremada cohesión a los dos cuartetos que se ve reforzada en el léxico por medio del empleo de toda una serie de palabras que remiten al campo semántico de la guerra: sangre, ejercitastes, ardiendo, ira, honroso, celo... El fragor de la batalla y la derrota posterior se quieren evocar además por medio de la repetición aliterativa de las consonantes vibrantes en

²⁸ A modo de ejemplo, Rodríguez Marín afirma, en respuesta a Clemencín y Cortejón, que son endebles y plantea la posibilidad de que los sonetos no sean cervantinos: “Clemencín se detiene a censurar a Cervantes, casi con saña, por estos dos sonetos, que, a la verdad, son endebles. Cortejón con benevolencia paternal protege y disculpa al censurado. Paréceme que, ante todo, cada cual de estos comentadores pudo y debió preguntarse. ¿Son de Cervantes estas composiciones? Porque a inclinarse a responder negativamente convida y apremia el terminante dicho del caballero que acompañaba a don Fernando y los prohija su hermano don Pedro de Aguilar, persona, al parecer, tan real como Zanoguera, Puertocarrero, Gabrio Cervellón y Pagán Doria, mencionados, lo mismo que Aguilar, en el relato rigurosamente histórico que acaba de hacer el cautivo” (ed. del *Quijote* 1948, III, 187-188). Gerardo Diego y Vicente Gaos matizan mucho esas afirmaciones, ofreciendo otras sugerencias muy interesantes. Así Diego: “Más interés y emoción guardan para nosotros los dos emparejados sonetos atribuidos al alférez don Pedro de Aguilar, cuya lectura interrumpe el relato del cautivo [...]. Deja caer Cervantes al paso una confesión muy reveladora de lo misteriosa que para él era la poesía al hablar de don Pedro de Aguilar, «soldado de mucha cuenta y de raro entendimiento; especialmente tenía particular gracia en lo que llaman poesía.” Este “lo que llaman” vale un Perú y no menos lo de la “particular gracia” (Diego 1948/1984, 94.). Gaos, por su parte, indica que “En realidad, son flojos, pero no tanto como se lo parecían a Clemencín” (ed. del *Quijote* 1987, I, 779). Este mismo camino sigue el más reciente de los estudiosos de estos sonetos, Mata Induráin 2007, 180: “No son sonetos de un valor extraordinario, pero sí se trata de dos textos bien trabados, sobre todo el primero. No hay lugar en ellos para el lirismo, pero sí sentimos el aliento épico, el canto heroico a unos soldados valientes que entona Cervantes a través del yo lírico del ficticio alférez Aguilar.” A Cervantes, desde luego, parece que no le disgustaron, por eso dice –por medio del narrador del *Quijote*– que “no parecieron mal los sonetos” y los destaca en lugar visible del texto (es sugerencia de Gaos 1987, 779).

²⁹ Rodríguez Marín ofrece diversos ejemplos en los que estos adjetivos aparecen juntos, de manera que el segundo refuerza el significado del primero. Entre esos ejemplos está el del propio Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, capítulo IV, vv. 58-60. Véase *Don Quijote de la Mancha* 1948, III, 183.

casi todo el segundo cuarteto, destacando especialmente la que se encuentra en el verso quinto, “ardiendo en ira,” nuevamente utilizada por Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (III, 203) y, posiblemente –es sugerencia de Vicente Gaos–, de ascendencia luisiana.³⁰ Estos recursos no persiguen sólo ese propósito (efectos sonoros, onomatopéyicos, etc.), sino que consiguen también “funciones conectivas entre segmentos cuyo significado contextual los hace afines” (son palabras de Senabre 1981 / 1998, 108), de manera que la aliteración se convierte también en un medio de proporcionar “nexos complementarios entre las palabras, lo que nos lleva a la semántica del texto” (Véase ahora Lázaro Carreter 1990, 237). De esta forma, sintaxis, léxico y recursos aliterativos contribuyen conjunta y eficazmente a dotar de cohesión, elegancia y agudeza a los cuartetos que constituyen la *narratio* del epitafio.

A la invocación de los cuartetos responden los tercetos, que constituyen el *acumen* o *aprosdóketon* del epitafio, donde se reflexiona sobre lo sucedido y las consecuencias de ello: las almas fueron tan valerosas que antes murieron de faltarles el valor para combatir; con ello consiguen dos cosas (he aquí el mensaje final del texto): 1) vencer en la derrota (“[...] muriendo, / con ser vencidos, llevan la victoria,” vv. 10-11); y 2) que su hazaña adquiera fama –en la tierra–, gloria –en el cielo–. De esta manera, el soneto se cierra, casi circularmente, con la misma estructura binaria del principio (alma, cuerpo). El mensaje, por otra parte, es muy similar al que Cervantes transmite en la *Numancia*, con igual imagen de victoria en la derrota, que no deja de reflejar una imagen muy querida por Cervantes, presente ya en las obras citadas (soneto del *Quijote*, *Numancia*), pero también en *Los tratos de Argel* y –son palabras de Antonio Rey Hazas– “ya para siempre, en un ejercicio literario de extraordinaria modernidad y coherencia sin par. Porque, a la postre, el más cualificado héroe cervantino, don Quijote de la Mancha, es, como los cautivos de Argel, alguien que encuentra la gloria en el fracaso, o que vence en la derrota, como los numantinos,”³¹ y, en el soneto del capítulo cuarenta de la primera parte del *Quijote*, los defensores de la Goleta. ¿Podría ser este, por otra parte, argumento a favor de una fecha de redacción temprana? Cervantes viene a expresar, con lo sucedido a los soldados de la Goleta, lo mismo que con los habitantes de Numancia, en la tragedia homónima, cuyo ideario está estrechamente unido al de *El trato de Argel* y a *La Galatea*.³²

Con respecto al segundo soneto, cabe afirmar que respeta igualmente la división en dos partes, una de carácter más informativo y otra más reflexiva. La primera, que haría las veces de *narratio*, repite básicamente lo relatado en los cuartetos del primer soneto, pero ahora centrándose en la descripción del lugar del hecho bélico (“tierra estéril, derribada,” “terrones [...] por el suelo echados”); precisa el número de soldados abatidos (“las almas santas de tres mil soldados”), e insiste en su valor heroico, que intensifica por medio de una aliteración: “En vano ejercitada / la fuerza de sus brazos esforzados.” Igualmente había potenciado la referencia a la caída del fuerte por medio de otra llamativa aliteración al comienzo del poema: “De entre esta tierra estéril,

³⁰ Véase las ediciones del *Quijote* 1987, I, 778, y del *Viaje del Parnaso* 1973, 91, realizadas por Vicente Gaos. El lugar luisiano mencionado procede de la oda 9, *Las Serenas* (A Cherinto): “O arde oso en ira, / o, hecho jabalí, gime y suspira,” vv. 29-30. Véase Fray Luis de León 2006, 63, con indicación de algunas fuentes clásicas. No encuentro mención alguna a este respecto en el libro de Salazar Rincón 1980, no sé si por inadvertencia o por no considerar oportuna esa posible influencia. Tampoco lo hacen Alberto Navarro 1971 ni José Manuel Blecua [con el seudónimo de Joseph M. Claube] 1947.

³¹ Rey Hazas, 1994, 40. Esta imagen se entronca con otra también muy cervantina, la de “vencedor de sí mismo.” Véanse los trabajos de Romo Feito 1994, 2004 y 2008.

³² Véanse las consideraciones de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo en los prólogos a sus ediciones de *La Numancia* 1996, xxxiii-xxxv y 26-33, y *El trato de Argel* 1996, xxix-xxxviii; cfr. Montero Reguera 2002 y Rey Hazas 2005.

derribada, / destos terrones.” Si en la primera se acude a la reiteración de los sonidos [f], [s] (“espirituosos,” según Cascales) y [z] (“sordo ruido,” también para Cascales), en la segunda se repite el sonido vibrante [r], que suena ásperamente, las dentales sordas [t], y la vocal [e] (“de mediano sonido,” Cascales dixit),³³ evocando así el fragor de la contienda. No quedan ahí las aliteraciones, pues el verso que evoca el ascenso al cielo incorpora otras dos: una al principio (“subieron vivas”) y otra al final (“mejor morada”). La primera a base de la repetición de las consonantes labiales y haciendo recaer los acentos de intensidad en las vocales más cerradas, y la segunda por medio de un crescendo vocálico (e-o-o-a-a) y reiterando nasales y vibrantes (blandas y ásperas, para Cascales, respectivamente), para referirse, metafóricamente, al cielo, el lugar a donde van a parar las almas de los soldados heroicos.

Por otra parte, se sigue jugando con la imagen ascensional (“tierra,” “subieron” “mejor morada [‘cielo’]), y la dualidad alma – cuerpo (“almas,” “brazos”), ya presentes en el primer soneto; a ambas (imagen, dualidad) corresponde un léxico acorde. La adjetivación, siempre pospuesta, contribuye a reforzar el heroísmo de los soldados, pero también a hacer más expresivo el final trágico de la Goleta.

Sintácticamente, Cervantes somete el texto a una cuidada elaboración en la que, por medio de un largo hipébaton, la frase principal queda desplazada al tercer y cuarto versos, colocando los complementos circunstanciales antes (“De entre...”) y después (“a mejor morada”) del sujeto y verbo principales. De esta manera se aleja el lugar de donde proceden las almas, del lugar a donde se dirigen, alargando así e intensificando la imagen ascensional que preside el primer cuarteto. El segundo cuarteto refiere una acción anterior a la descrita en el primero, pues relata la acción heroica de los soldados, ya anticipada en el soneto anterior, de manera que continúa la estructura hiperbática de toda esta parte del poema.

Cervantes acude, por tanto, a los mismos recursos –léxico, sintaxis, aliteración– del primer soneto para dar cohesión, agudeza y elegancia a la *narratio* de este epitafio.

Los tercetos cumplen una doble función en un tono reflexivo que se corresponde con el *acumen* característico de los epitafios. Por un lado, el primero funciona al modo del “Aquí yace” (o expresión similar) habitual en los epitafios: “Y éste es el suelo;” el cual tiene una historia trágica. No sólo por el hecho que aquí se recuerda, sino porque es una situación que se prolonga a lo largo del tiempo, reforzada por una sutil aliteración: “**Mil memorias lamentables** lleno / en los pasados siglos y presentes” (vv. 10-11).³⁴ El segundo, que se construye en oposición al anterior (“Mas”), incorpora la reflexión final, donde se recupera la estructura bimembre que sostiene los dos sonetos (Alma / cuerpo) y la imagen ascensional: la historia es lamentable, sí, pero no habrá almas más justas que suban al cielo, ni suelo que haya sostenido cuerpos más valientes. El soneto, pues, se cierra como el anterior, circularmente, con la misma imagen dual del principio.

Y no deja de ser, en fin, otro ejemplo más de la llamada poesía de las ruinas, aquí concebida no como evocación de un pasado glorioso, o del poder demoleedor del paso del tiempo, que en España tiene en las de Itálica y Sagunto sus expresiones más reiteradas,³⁵ sino como consecuencia de las tácticas militares modernas donde las nuevas armas –la artillería– están cambiando el arte de la guerra. No quedan lejos las

³³ Los valores que Cascales asigna a las letras proceden de sus *Tablas poéticas* (1617), pero yo los reproduzco del excelente trabajo de Senabre 1981 / 1998, 102-103. Para estas cuestiones es aconsejable consultar el libro de Vega Ramos 1992, con abundante información y fino análisis.

³⁴ Nótese que el juego aliterativo es similar al empleado por Garcilaso en el cierre de su celeberrimo soneto X: “[...] verme morir entre memorias tristes.”

³⁵ Véanse ahora los trabajos de Lara Garrido 1981 y 1999; complementariamente, López Bueno 1986 / 1990, Rivers 1992, 255-257 y Reyes Cano 2008.

palabras de don Quijote en su celeberrimo discurso sobre las armas y las letras, quien se refiere a aquella con estas conocidas palabras: “La espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando premio de su diabólica invención” (*DQ*, I, 38, 448).

Estos epitafios cervantinos del primer *Quijote* incorporan los elementos generales que caracterizan a este tipo de composiciones; el primero sólo prescinde de la referencia al viajero, pero métrica, estructura, tónica y recursos le sitúan plenamente en la tradición del epitafio. Los otros se alejan algo más: sin duda el hecho de utilizar el cauce métrico del soneto (más largo que la doble redondilla del primero), y de que la materia poética se haya desdoblado en dos composiciones, ha permitido al escritor mayor vuelo que el estrecho espacio de ocho versos octosílabos. De ahí el detalle minucioso de los elementos incluidos en la parte más narrativa; de ahí también la forma en que se introduce la referencia al lugar donde yacen los cuerpos de los españoles muertos en el hecho bélico; también, la riqueza e imbricación de imágenes que desarrolla Cervantes (ascensionales, guerra, ruinas, etc.), como la densidad ideológica de la parte reflexiva, concentrada en los tercetos y que permite, finalmente, relacionar estos sonetos con otros textos cervantinos en los que se expresan ideas similares.

Los tres poemas se contextualizan en una modalidad genérica ya en declive (la novela pastoril) y en un tiempo ya lejano (1574), pero se insertan en una novela – permítaseme el anacronismo– que corresponde a un tiempo muy distinto, lo que ayuda a entender el distinto tono que presentan los epitafios con los que se cierra el libro.

Un quite a lo burlesco

En efecto, de la seriedad de los estudiados hasta ahora se pasa al tono burlesco que preside todos los epitafios que se incorporan al final del primer *Quijote*; es el signo del tiempo, el final del siglo. Lógicamente, también, el contexto en el que se insertan, una obra paródica que se abre y cierra en este tono. Cervantes ha inventado al final de su primer *Quijote* una academia en Argamasilla, entidad ficticia creada para proporcionar el contexto en el que incluir los poemas que siguen, con los que se cierra la novela, en directa correspondencia con los preliminares: si en estos se parodiaba la costumbre de incluir elogios poéticos al autor del libro en su comienzo –como también se critica en el prólogo–, en los del final, se burla de los usos y costumbres habituales de las numerosas academias poéticas de la época, que Cervantes conoció bien y frecuentó.

El primero de los sonetos que, en forma de epitafio, se incluyen al final de la primera parte del *Quijote* es el que comienza “El calvatrueno que adornó a la Mancha.” Dedicado a la sepultura del caballero manchego, su autor pertenece a la ya referida academia de Argamasilla. El propio nombre del autor, Monicongo, avanza el contenido burlesco de la composición, pues se trata del nombre del rey del Congo, cuyos habitantes tenían fama de hablar “por metáforas y circunloquios exquisitos,” como señala Manuel Faria e Sousa en su edición de *Lusíadas de Luis de Camoens* (Madrid, 1639), canto, V, v. 13; sin olvidar el comienzo del nombre, comparable con otras formaciones lingüísticas cervantinas: así Micocolembo, a partir del sustantivo ‘mono’ y algunos de los caballeros que el caballero cree ver en la aventura de los rebaños que convierte en ejércitos como consecuencia de su locura (*DQ*, I, 18).³⁶

El poema, de carácter esencialmente descriptivo, incorpora una serie de calificativos peyorativos sobre don Quijote (“calvatrueno,” falta de juicio, etc.) que se acumulan a lo largo de casi todo el poema: forman parte del sujeto de la oración principal, cuyo verbo y complementos se hallarán en el endecasílabo de cierre, de tono más subjetivo: “Yace

³⁶ Montero Reguera 2007, 99-100.

debajo desta losa fría.” Podría hablarse, por tanto, de un poema de estructura manierista, que sigue el mismo esquema del que el propio Cervantes dedicó, probablemente en 1597, a Fernando de Herrera: “El que subió por sendas nunca usadas / del sacro monte a la más alta cumbre.” El parecido llega hasta el extremo de rematar los dos sonetos con el mismo verso, lo que hace pensar en una fecha de composición no muy distante (véanse Laskier Martín 1985 y 1991).

Al del caballero sigue el de la dama, “Esta que veis de rostro amondongado,” en el segundo de los sonetos que se incluyen al final de la primera parte del *Quijote*. Dedicado a Dulcinea del Toboso (“In laudem Dulcineae del Toboso”), su autor, Paniaguado, avanza el contenido burlesco de la composición, pues el sustantivo significa ‘favorecido,’ ‘pensionado,’ ‘compinche,’ pero también se forma a partir de “pan” y “agua,” con las posibles sugerencias implícitas.³⁷ El soneto, de carácter similar al anterior, acumula en el primer cuarteto una serie de calificativos peyorativos sobre Dulcinea: “rostro amondongado,” esto es ‘deforme y con bultos’ como las tripas (“mondongo”) de un animal; “briosa,” esto es, activa, enérgica; y “alta de pechos,” que bien puede significar ‘insigne’ (en construcción pareja a ‘alta de pensamientos’), pero también que ‘tiene los pechos muy altos’ –con posible connotación sexual–, o ‘muy grandes y abundantes,’ y, metafóricamente, ‘difícil de alcanzar,’ teniendo en cuenta que “pechos” asimismo significa “impuesto que pagan los villanos y pecheros.” El segundo cuarteto sitúa la geografía de la dama: Sierra Morena (aquí “Sierra Negra,” con hipérbole intensificadora alusiva a los sucesos desgraciados allí acaecidos); el Campo de Montiel, y Aranjuez, mención esta que se ha podido interpretar como una idea cervantina luego no cumplida de llevar a sus personajes a esta ciudad toledana. Los tercetos emparejan en la adversidad a don Quijote y Dulcinea: la una, irónicamente, al morir ha dejado de ser bella; el otro, “no pudo huir de amor, iras y engaños.”

Los dos, pues, desarrollan un estructura clásica de epitafio, con una parte muy descriptiva, pero poco objetiva, llena de juicios de valor, que se prolonga, en el primero, durante trece versos, mera concatenación en verdad de sintagmas nominales descriptores del caballero; un largo sujeto, en fin, que sólo encontrará su verbo y complemento en el verso final, que constituye una frase rotunda que contrasta (“yace,” “losa,” “fría”) con la descripción previa, donde se había ponderado (irónica y paradójicamente) el vigor y la fortaleza física del caballero. Una estructura repetitiva (artículo + sustantivo + que) contribuye a dar cohesión a todo el poema, como también las estructuras binarias, el léxico empleado y el estilo que no rehuye la agudeza y sonoridad verbal: “Más despojos que Jasón decreta;”³⁸ “La musa más horrenda y más discreta;” “El brazo que su fuerza” etc. En el segundo, la parte narrativa y la descriptiva se entrelazan en los cuartetos, dejando el primer terceto y parte del segundo para un tono más reflexivo referido no sólo a la dama, sino también al caballero, y rematar con un verso sáfico pleno con ritmo vocálico acentual creciente, a modo de dicho sentencioso final: “huir,” “amor,” “iras,” “engaños.”

No podía faltar el recuerdo a la montura de don Quijote, que se hace por medio del soneto escrito por *Caprichoso*, académico argamasillesco cuyo nombre avanza también el contenido burlesco de la composición, pues el sustantivo, neologismo a la altura de 1604, significa ‘fantástico,’ ‘que no se sujeta a las normas,’ y, como señala Juan Huarte de San Juan: “A los ingenios inventivos llaman en lengua toscana caprichosos, por semejanza que tienen con la cabra en el andar y parecer. Esta jamás huelga por el llano,

³⁷ Con nítido matiz peyorativo lo usa el propio Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* (1614). Cfr. Reyre 1980, 108-9.

³⁸ “decreta” y no “de Creta”, como habitualmente se edita. Véase la nota de Alberto Blecua (Cervantes 2009, 654), aunque ya Casasayas lo había propuesto en 1995, 12-14

siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas [...]. Tal propiedad como esta se halla en la ánima racional cuando tiene un cerebro tan bien organizado y templado; jamás huelga en ninguna contemplación, todo es andar inquieta buscando cosas nuevas que saber y entender” (Huarte de San Juan 1989, 344-345; cfr. Reyre 1980, 57). El carácter burlesco del soneto se refuerza no sólo por la serie en que está inserto, sino porque, además, incorpora estrambote, recurso típico de la poesía burlesca. Con tono vibrante en su inicio por medio de una llamativa aliteración consonántica (soberbio, trono, sangrientas, Marte, frenético, estandarte, tremola, esfuerzo, peregrino), el primer cuarteto presenta a don Quijote a caballo, no sobre una silla normal, sino sobre un “trono diamantino,” desde el que su “estandarte / tremola” y, con llamativa estructura plurimembre –ya en el segundo cuarteto–, “destroza, asuela, raja y parte” (v. 6). En correlato metaliterario, las nuevas y peregrinas proezas de don Quijote (vv. 4 y 7) necesitan de un nuevo “arte” (acaso al fondo las discusiones de la época sobre la naturaleza del *romanzo*). Los tercetos sirven para equiparar caballero y caballo con otros héroes y monturas de los libros caballerescos: Amadis de Grecia, Amadís de Gaula; Brilladoro y Bayardo (caballos estos últimos de Orlando y Reinaldos de Montalbán en el *Orlando furioso*).

El dedicado al escudero (“Sancho Panza es aqueste, en cuerpo chico”), sigue una estructura similar a la del anterior, con igual tono ensalzador irónico, paródico y paradójico (“grande en valor, ¡milagro extraño!”), y recursos similares para lograr la cohesión del texto: sonoridad verbal, estructuras binarias, reiteraciones, etc. El terceto final cambia bruscamente el tono por medio de la exclamación reiterada en tres ocasiones y por el ritmo sáfico de los versos trece y catorce que se apoya en un acento complementario en la primera sílaba. Tales versos han de entenderse como la parte reflexiva del epitafio, que se cierra, al estilo habitual de estos, con un dicho sentencioso, en este caso un verso gongorino de alargada sombra, como certeramente fue calificado por Ricardo Senabre (1994). Se trata de un elemento muy novedoso en la trayectoria del epitafio en la poesía de Cervantes, pues es el único caso de recurrencia a un texto contemporáneo, si bien el soneto gongorino del que procede parece datar de 1582 (Carreira 2009, 96).

El penúltimo de los epitafios burlescos es una octavilla puesta en boca de unos de los académicos de la Argamasilla, el Cachidiablo, con nombre que evoca una figura burlesca (“Persona que se viste de Botarga, imitando la figura con que suele pintarse al diablo,” *DRAE*) de presencia habitual en procesiones, fiestas cortesanas y representaciones teatrales.³⁹ Los adjetivos dirigidos a don Quijote (“bien molido y malandante”) y Sancho (“majadero”) se corresponden con el tono burlesco y paródico de estas composiciones poéticas incluidas al final del primer *Quijote*. El texto también incorpora recursos como los ya indicados para lograr la cohesión formal de la composición; en este caso, sin embargo, es imposible diferenciar una parte más descriptiva o narrativa y una parte reflexiva, y tampoco se añade un dicho sentencioso de cierre. La división de la octavilla en dos partes semejantes, permite que la primera redondilla se dedique a don Quijote y la segunda a Sancho, entremezclándose lo narrativo, lo descriptivo y, en menor medida, lo reflexivo.

Esta colección de epitafios se cierra con el dedicado a Dulcinea, constituido por dos redondillas. Se combina la descripción jocosa –“de carnes rolliza” – con la gravedad del asunto “la muerte espantable y fea,” que la “volvió en polvo y ceniza,” con intencional esquema bimembre. No faltan las referencias peyorativas su “castiza ralea,” con posible velada alusión a su origen converso, y el elogio paradójico y aliterativo, “asomos de

³⁹ Menos convincente es, en esta ocasión, la explicación de Reyre 1980, 55.

dama,” con expresión que pudiera aludir a la prostitución. Los versos finales sentencian los motivos por los que será recordada: dama y llama de don Quijote y gloria del Toboso. Aun burlesco –fueron muchos los de este tipo que se escribieron en el Siglo de Oro– el poema sigue el esquema habitual de los epitafios, con una parte más narrativa y/o descriptiva, y parte más reflexiva o sentenciosa al final, como también usa una estructura métrica muy frecuente. Al poema le precede un epígrafe en el que se menciona el nombre de quien escribe el epitafio: “Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso.” En la misma línea paródica que inspira el nombre de otros académicos argamasillescos (“Cachidiablo,” “Caprichoso,” “Monicongo,” “Paniaguado”), en esta ocasión Cervantes acude a una voz onomatopéyica que ha sido considerada por una parte de la crítica como italianismo “Ticche tocche” o “ticche tacche,” ‘tic, tac’ (sugerencia de Rodríguez Marín que siguen Gaos, Murillo y Sevilla Arroyo entre otros). Otra la entiende como voz con la que se designan “dos juguetes: el *tentetieso* y el *boliche*, palito en cuyo extremo hay que colocar una bola horadada de madera, sujeta al palo por un cordel” (Riquer, Rico).⁴⁰

Sobre el esquema básico de los epitafios tal y como se ha descrito al principio de estas páginas, acaso sean los que cierran el primer *Quijote* donde Cervantes ofrece una mayor originalidad que reside sobre todo en una mayor laxitud a la hora de organizar el material poético (*narratio, acumen*), en la particular atención a la nueva realidad poética y literaria del momento (versos contemporáneos para cerrar el poema; recursos metaliterarios, empleo del estrambote); y en la incorporación de elementos burlescos y paródicos muy del momento que permiten modos y licencias distintos para lograr la agudeza y cohesión de los poemas, etc. Se despide, pues, de este género en la primera parte de las aventuras del caballero andante muy a su manera, con un guiño burlesco, fruto, sí, del nuevo tiempo que corre la literatura española en el comienzo del siglo XVII, pero también como consecuencia del devenir de un escritor que había encontrado en la ironía un genial modo de expresión que no aleja estos últimos epitafios del primer *Quijote* del tono con el que se despide de todo y de todos en el *Persiles*, con ese virgiliano y garcilasiano “Adiós” reiterado tres veces y acompañada con una singular llamada al reencuentro con los amigos: “Que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida” (Montero Reguera 2003, 2004 y 2007).

El adiós definitivo a don Quijote

Don Quijote, convertido con el tiempo en mito, no morirá nunca, pero sí novelísticamente, al final de la segunda parte, ya vuelto a la razón, en compañía de Sancho Panza y sus seres queridos; su muerte se rubrica con otro epitafio, ahora en tono que mezcla lo cómico y lo serio, las burlas y las veras, salido de la pluma del bachiller Sansón Carrasco:

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.

Tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.

⁴⁰ A su vez, Reyre 1980, 140, lo explica como una deturpación de la expresión proverbial “Tibiquoque,” ‘el que tiene poca ciencia’, significado autorizado por Correas.

Jaime Fernández ha dedicado un minucioso trabajo a este poema en el que destaca la mezcla de rasgos opuestos que presenta y cómo la suma de estos acaba convirtiéndose en síntesis y, por tanto, un gran final, para un personaje muy complejo, contradictorio, que es a la vez un hidalgo respetado y un caballero andante enloquecido, pero con lúcidos intervalos, donde se reúnen también -en el epitafio y en el personaje- la comicidad y la seriedad, la acción y el reposo, la cordura y la locura. Estando de acuerdo con buena parte del análisis efectuado por Jaime Fernández (véase Fernández 2005), me ocuparé ahora sobre todo de destacar los elementos que vinculan más claramente el poema a la tradición del epitafio.

En esta ocasión, Cervantes acude a un cauce métrico breve, la quintilla, muy utilizada para este tipo de composiciones, pero que no había empleado antes en ningún epitafio. En su brevedad, las dos estrofas acuden a un esquema típico: una parte más narrativa y descriptiva en los tres versos iniciales de cada una de ellas y una más reflexiva en los restantes, que actúan a modo de conclusión donde llamativos juegos de opuestos destacan los rasgos característicos del personaje: la locura en vida, la cordura al llegar la muerte y su fama posterior: "la muerte no triunfó / de su vida con su muerte." Estos dos versos podrían recoger además un dicho sentencioso, similar al que el propio Cervantes recoge en la *Tragedia de Numancia*: "[...] y llegada la hora postrimera / do acabará su vida, y no su fama" (vv. 390-391, ed. Baras, 82). Y podría entroncarse con otra imagen que también Cervantes emplea en ocasiones: la victoria (fama) en la derrota (muerte)⁴¹ Estos rasgos del personaje (locura / cordura; muerte / vida) establecen el esquema semántico del poema que se articula en torno a esas oposiciones y contribuyen, en definitiva, a su cohesión interna: "hidalgo," "fuerte," "valiente," pero "espantajo," "coco" y soberbio (v. 6). No falta en fin la sonoridad que Lope alababa de los versos cervantinos; así en el remate del poema, tan eufónico: "Morir cuerdo y vivir loco."

* * *

Mucho tiempo ha pasado entre este último epitafio y aquellos que recordaban a la entonces recién fallecida reina Isabel de Valois: toda una carrera literaria que, con altibajos, acabará convirtiéndose en una de las cimas de nuestras letras. El muchacho que se daba a conocer literariamente en 1569 es ahora un anciano que siente ya el final de sus días y que lleva a sus espaldas fortunas y adversidades. En ellas le ha acompañado siempre la poesía de la que nos ha dejado un repertorio muy amplio. Los epitafios recorren toda esa carrera y son una muestra singular del devenir del poeta Miguel de Cervantes que evoluciona acorde con el paso del tiempo -en términos de historia literaria-: desde un garcilasismo muy evidente a un tono burlesco e irónico, metaliterario también acorde con el fin del siglo, sin olvidar la impronta herreriana y manierista de algunos de ellos, y el aliento épico de otros. La trayectoria, en fin, del epitafio en la poesía de Miguel de Cervantes no deja de ser también ejemplo expresivo del recorrido que la poesía española sigue en el último tercio del siglo XVI y en los inicios de la siguiente centuria.

⁴¹ Véase ahora Romo 1998, 2004 y 2008.

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. "Perduración del ovillo cervantino." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.2 (1990): 643-674.
- Ashcom, B. B. "A Note on Garcilaso and Cervantes." *Hispanic Review* 19 (1951): 61-63.
- Blecua, José Manuel. "Garcilaso y Cervantes." *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*. Madrid: Ínsula, 1947. 141-150.
- . [con el seudónimo de Joseph M. Claube]. "La poesía lírica de Cervantes." *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*. Madrid: Ínsula, 1947. 151-187.
- Bernat Vistarini, Antonio, & John T. Cull. *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Brown, G.J. "Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: The Sonnet as Epigram." *Romanische Forschungen* 87 (1975): 228-229.
- Canavaggio, Jean. "Garcilaso en Cervantes: '¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!'" *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*. Madrid: Castalia, 1994. 33-42.
- Casasayas, José María. *Los Académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso Don Quijote de la Mancha. Hoc Scripserunt*. Ed. de [...]. Ciudad Real: Imprenta Provincial, 1995
- Carreira, Antonio, ed. Luis de Góngora. *Obras completas*. Madrid: Turner, 2000.
- , ed. Luis de Góngora. *Antología poética*. Barcelona: Crítica, 2009.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rodríguez Marín ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Atlas, 1948.
- . Vicente Gaos ed. *Viaje del Parnaso*. Madrid: Castalia, 1973.
- . Vicente Gaos ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Gredos, 1987.
- . Elías L. Rivers ed. *Viage del Parnaso. Poesías varias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- . Francisco López Estrada & María Teresa López García-Berdoy eds. *La Galatea*. Madrid: Cátedra, 1995.
- . Antonio Rey Hazas & Florencio Sevilla Arroyo eds. *La Numancia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- . Antonio Rey Hazas & Florencio Sevilla Arroyo eds. *El trato de Argel*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- . Carlos Romero ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2002, 2ª. ed.
- . Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- . Alfredo Baras ed. *Tragedia de Numancia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- . Alberto Blecua ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa – Calpe, 2009, 3ª. ed.
- Ciplijauskaitė, Birutė, ed. Luis de Góngora. *Sonetos completos*. Madrid: Castalia, 1985.
- Diego, Gerardo. "Cervantes y la poesía." *Revista de Filología Española* 32 (1948): 213-236. [Reimpreso en *Crítica y poesía*. Madrid: Júcar, 1984. 73-98].
- Fernández, Jaime, S. J. "La verdad del epitafio para la tumba de don Quijote." Chul Park ed. *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seúl, 17-20 de noviembre de 2004. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005. 463-474.
- Fernández de Navarrete, Martín. *Vida de Cervantes*. Madrid, 1819. [Edición facsímil con estudio preliminar de José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga, 2005].

- García Mahiques, Rafael ed. *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda. Madrid: Ediciones Tuero, 1988.
- Garrote Bernal, Gaspar. "Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*." *Dicenda* 14 (1996): 113-127.
- Guillén, Claudio. "Sátira y poética en Garcilaso." *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica, 1988. 15-48.
- Huarte de San Juan, Juan, Guillermo Serés ed. *Examen de ingenios*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Herrera, Fernando de. Inoria Pepe y José María Reyes Cano eds. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Jauralde Pou, Pablo. "Soneto X." *500 años de Garcilaso de la Vega*. 2001. <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/jauralde.htm>
- Lapesa, Rafael. *Garcilaso: estudios completos*. Barcelona: Istmo, 1985.
- Lara Garrido, José. "Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco." *Analecta Malacitana*. 4 (1981): 385-399.
- . "El motivo de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro. Funciones de un paradigma nacional." *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999. 251-308.
- . "Sonetos epicélicos en homenaje del "Divino" Herrera. El rastro tenue de una fama póstuma." *Analecta Malacitana*, Anejo 26. *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999. 111-147..
- . "Cervantes en un soneto, o el prodigio de la mirada marginal." En AA. VV. *4 siglos os contemplan. Cervantes y el Quijote*." Madrid: Eneida, 2006. 61-78.
- Laskier Martín, Adrienne. "El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto." *Anales Cervantinos* 23 (1985): 213-219.
- . *Cervantes and the Burslesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Aliteración y variantes aliterativas." *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990.
- León, Fray Luis de. Antonio Ramajo Caño ed. Alberto Blecua y Francisco Rico estudio preliminar. *Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2006.
- López Bueno, Begoña. "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en el Siglo de Oro." *Revista de Filología Española* 66 (1986): 59-74. [Recogido también en *Templada lira: cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*. Granada: Don Quijote, 1990. 75-97].
- López de Hoyos, Juan. *Hystoria y relación verdadera de la enfermedad, felicíssimo tránsito, y sumptuosas exequias fúnebres de la Sereníssima Reyna Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora. Compuesto y ordenado por el Maestro Juan López [de Hoyos]*. *Cathedrático del Estudio d'esta villa de Madrid*, Madrid: Pierres Cosin, 1569.
- López Poza, Sagrario. "Quevedo, Humanista cristiano." Lía Schwartz y Antonio Carreira, eds. *Quevedo a nueva luz. Escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997: 59-81.
- . "El epigrama en la literatura emblemática española." *Analecta Malacitana* 22.1 (1999): 27-55.
- . "La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro." Begoña López Bueno ed. *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. 15-67.
- . "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (Con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)." *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 821-838.

- Luis, Leopoldo de. "Apunte para dos sonetos de Cervantes." *Anales Cervantinos* 25-26 (1987-1988): 269-273.
- Manero Sorolla, M^a. Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU, 1990.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Mata Induráin, Carlos. "Los dos sonetos a la pérdida de la Goleta (*Quijote*, I, 40) en el contexto de la historia del capitán cautivo." *RILCE* 23.1 (2007): 169-183.
- . "Two Sonnets about Loss of La Goleta (*Quixote*, I, 40), in the Context of the tale of the Captive Captain." Vibha Maurya & Ignacio Arellano eds. *Cervantes and Don Quixote. Proceedings of the Delhi Seminar on Miguel de Cervantes*. Hyderabad: EMESCO BOOKS, 2008. 123-146.
- Matas Caballero, Juan. "Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso." Isabel Lozano-Renieblas & Juan Carlos Mercado eds. *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 2001. 433-455.
- Moner, Michel. "Du conte merveilleux à la pseudo-autobiographie: le recit du Captif (*DQ*, I, 39-41)." *Écrire sur soi en Espagne: Mòdeles et écarts. Actes du III Colloque International d'Aix-en-Provence*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1988. 57-71.
- Montemayor, Jorge de. Francisco López Estrada ed. *La Diana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- Montero Reguera, José. "La obra literaria de Miguel de Cervantes (Ensayo de un catálogo)." En AA. VV. *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 43-74.
- . "El primer garcilasista." *500 años de Garcilaso de la Vega*. Alcalá de Henares: Centro Virtual del Instituto Cervantes. 2001. <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/>.
- . "Historia, política y literatura en *La Galatea* de Miguel de Cervantes." I. Báez & M^a. Rosa Pérez eds. *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2002. 329-342.
- . "Los preliminares del *Persiles*: estrategia editorial y literatura de senectud." Jean Pierre Sánchez coord. *Lectures d'une oeuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Nantes: Éditions du Temps, 2003. 65-78.
- . "Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*." Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2004. 721-735.
- . "Poeta ilustre, o al menos manífico. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*." *Anales Cervantinos* 36 (2004): 37-56.
- . "Una cala en la prosa eufónica del *Quijote*: los epígrafes de la primera parte." Augustin Redondo, dir. *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. París y Alcalá de Henares: Presses de la Sorbonne Nouvelle y Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 13-23.
- . "A partir de dos sonetos del *Quijote*: estructura y ritmo del endecasílabo cervantino." *Ínsula* 700-701 (2005): 35.
- . *Materiales del Quijote. La forja de un novelista*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2006.
- . "Los poemas carmelitanos de Miguel de Cervantes." Fernando Millán Romeral ed. *In labore requies. Homenaje de la región Ibérica Carmelitana a los padres*

- Pablo Garrido y Balbino Velasco Bayón*. Roma: Edizioni Carmelitane, 2007: 659-666.
- . "Poesías para un poeta." *XVIII Coloquio Cervantino Internacional*. México: Museo Iconográfico del *Quijote*, Fundación Cervantina de México y Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 265-299.
- . "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina, I." Christoph Strosetzki ed. *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 629-638.
- . "Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Miguel de Cervantes)." Carmen Rivero Iglesias ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 245-271.
- Murillo, Luis A. "El *Ur-Quijote*, nueva hipótesis." *Cervantes* 1 (1981): 43-50.
- . "Cervantes' Tale of the Captive Captain." *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*. Madison Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983. 229-243.
- Navarro, Alberto. "Cervantes y fray Luis de León." *Anales Cervantinos* 10 (1971): 3-14.
- Quevedo, Francisco de. Lía Schwartz & Ignacio Arellano eds. *Un Heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Rey Hazas, Antonio. "Las comedias de cautivos de Cervantes." Felipe B. Pedraza Jiménez ed. *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Almagro: Instituto Almagro de Teatro Clásico, 199. 29-56.
- . *Poética de la libertad y otras cuestiones cervantinas*. Madrid: Eneida, 2005.
- Reyes Cano, Rogelio. "La Antigüedad clásica y su reflejo en la literatura andaluza: las ruinas como paradigma poético." Fernando de Amores Carredano, José Beltrán Fortes y Juan Fernández Lacomba coords. *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía*. Sevilla: Ediciones El Viso y Fundación Focus Abengoa, 2008. 109-124.
- Reyre, Dominique. *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantès. Suivi d'une analyse structurale et linguistique*. Paris: Éditions Hispaniques, 1980.
- Rivers, Elías L. "Viaje del Parnaso y poesías sueltas." J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley eds. *Suma Cervantina*. Londres: Tamesis Books, 1973. 119-146.
- . "Cervantes y Garcilaso." Manuel Criado de Val dir. *Cervantes. Su obra y su mundo*. Madrid: EDI-6, 1981. 963-968.
- . "Cervantes y Garcilaso." *Homenaje a José Manuel Blecuá*. Madrid: Gredos, 1983. 565-570.
- . "Géneros poéticos en el Siglo de Oro." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40 (1992): 251-264 .
- . "Cervantes, poeta serio y burlesco." Anthony Close y otros eds. *Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 211-224.
- Romo Feito, Fernando. "«Vencedor de sí mismo». Una nota al *Quijote*." *Anales Cervantinos* 32 (1994): 243-258.
- . "Dos notas sobre el *Quijote* y la tradición clásica." *Anales Cervantinos* 36 (2004): 369-373.
- . "«La victoria en la derrota» y la diferencia religiosa en Cervantes." *Cervantes y las religiones*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 705-724.
- . "Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*." 2005. Inédito.
- Salazar Rincón, Javier. *Fray Luis de León y Cervantes*. Madrid: Ínsula, 1980.

- Schevill, R., & A. Bonilla, eds. Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, 1930.
- Sliwa, K. *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Pamplona: EUNSA, 1999.
- Senabre, Ricardo. "La sombra alargada de un verso gongorino." Francis Cerdan ed. *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994. III, 1089-1098.
- . "Aspectos fónicos en la poesía de fray Luis de León" *Estudios sobre Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998. 89-118.
- Ullman, Pierre Lioni. "The Burlesque Poems which Frame the *Quixote*." *Anales Cervantinos* 9 (1961-1962): 213-227.
- Vega, Garcilaso de la. Bienvenido Morros ed. Rafael Lapesa estudio prel. *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Vega, Lope de. Antonio Carreño & Antonio Sánchez Jiménez eds. *Rimas sacras*. Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 2006.
- . Antonio Carreño ed. *Laurel de Apolo con otras rimas*. Madrid: Cátedra, 2007.
- . Macarena Cuiñas Gómez ed. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Vega Ramos, María José. *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Universidad de Extremadura, 1992.