

# Cervantes y la preceptiva literaria

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO\*

La historiografía de la cultura literaria ha vinculado frecuentemente la obra de Cervantes, (el Quijote y, por extensión, el resto de su producción) con la disciplina llamada Preceptiva, que ha estado presente en numerosos programas desde finales del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XX. La verdad es que el término resulta un anacronismo por referencia al arco de la vida de Cervantes y, así, no está de más una indagación sobre cuál puede ser el sentido de esta vinculación<sup>1</sup>.

En época de Cervantes los estudios que hoy llamaríamos literarios caen bajo el dominio de dos disciplinas, la Poética (que podía incluir un Arte del verso) y la Retórica. Pues bien, se llama Preceptiva Literaria al tratado normativo de poética o de retórica literaria, o sea, arte (ciencia o técnica) y reglas aplicables a la creación de la literatura («poesía» en la terminología anterior al siglo XIX). El carácter normativo es el que le presta su especificidad.

La verdad es que tanto la Poética, que estudia los géneros literarios, como la Retórica, disciplina que enseña cómo hacer el discurso eficaz, entrañan necesariamente una posibilidad normativa (preceptiva), pues las reglas y principios que se estudian en una y otra pueden ser tomados no solamente como fruto de la especulación o del análisis de discursos existentes, sino también como preceptos que deben seguirse para alcanzar nuevos discursos con éxito. Por otra parte, desde el origen aristotélico, se advirtió que necesariamente existe un territorio común entre Poética y Retórica, pues los procedimientos de la retórica para atraer la atención con finalidad persuasiva serán, al menos en parte, los mismos que adopta la poética para lograr un discurso de finalidad artística. En los tratados existentes hasta el siglo XVI (Faral, 1924) esto es así hasta el punto de que hay retóricas que se llaman poéticas, porque tratan la eficacia solamente de los textos literarios y otros idénticos que se llaman retóricas, atendiendo a que aquello que aportan no tiene que ver con la espe-

\* ILLA-CCHS/CSIC. Madrid.

1. Mi reflexión se deriva del encargo que se me hizo de la voz «Preceptiva» para la *Enciclopedia Cervantina* dirigida por Carlos Alvar.

culación literaria, propiamente dicha. También hay retóricas que se llaman «retórica», y poéticas que se llaman «poética». Claro está. Por otra parte, el apartado del arte de versificación puede aparecer exento o como parte de la poética, ya que desde el principio, la poesía empezó reclamando la codificación rítmica, aunque es verdad que el verso no crea la poesía: así lo advierte Aristóteles cuando dice que Empédocles es fisiólogo y no poeta<sup>2</sup>, aunque escriba sus tratados en verso. Bien mirado, la métrica debía ser parte de la retórica en cuanto trata de procedimientos de especial elaboración del lenguaje.

## POÉTICA

La Poética que llega al Renacimiento (Weinberg, 1961) es principalmente la de Aristóteles. Es más, he dicho en otra ocasión que la historia de la poética no es sino una vasta paráfrasis de la poética aristotélica. A lo que hay que sumar inmediatamente la influencia del *Ars poetica* de Horacio. El conocimiento renovado de Aristóteles en esta época comienza con la traducción latina de la Poética, que hizo Lorenzo Valla en 1498, más conocida que la edición del texto griego, realizada por Aldo Manuzio en 1508. Sin embargo, la mayor influencia de su doctrina se logra a través de los comentarios de autores italianos como Robortello (1548), Maggi (1550), Giulio Cesare Scalígero (1561), Sebastiano Minturno (1564), Ludovico Castelvetro (1570) o Torquato Tasso (1594). Precisamente, el tenor de estos comentarios tiende a subrayar determinadas normas sugeridas por Aristóteles, que se convertirán para muchos en una auténtica serie de preceptos, o sea, en una Preceptiva. En España, los comentarios de Scalígero, Castelvetro, Minturno y Tasso fueron seguidos de cerca por las poéticas del momento: *Philosophia antiqua poetica* (1596) de Alonso López Pinciano, *El Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo (1602) y *Las Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales (García Berrio, 1988).

¿Qué noticia tenía Cervantes de estos escritos? Aunque nuestro autor no realizó estudios universitarios según nos informan sus biógrafos (Bartolomé Martínez, 1995) y solamente nos consta su educación en un colegio municipal de Madrid, El estudio de la Villa, la lectura de sus obras nos sugiere que sus conocimientos eran los propios de una persona culta de su tiempo (Schwartz, 2006): conocía el canon de los clásicos latinos y griegos y el hecho de los seis años que pasó en Italia entre 1569 y 1575 inclina a pensar que pudo tener noticia directa del rico debate del que venimos hablando cuyo principal foco fue sin duda italiano.

Sin duda, el autor del *Viaje del Parnaso* tiene asumidos los presupuestos generales de la Poética y el beneficio que para el ejercicio literario supone el

2. Aristóteles (1994, 1447b).

conocimiento de sus reglas (Canavaggio, 1987:205). La conversación con el Caballero del verde Gabán (*Quijote* II, XVII, *in fine*) lo acredita fehacientemente:

el poeta nace: quiere decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compones cosas, que hace verdadero al que dijo: est Deus in nobis... etcétera. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que solo por saber el arte quisiere serlo; la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfecciónala; así que, mezclada la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta. Sea, pues, la conclusión de mi plática, señor hidalgo, que vuesa merced deje caminar a su hijo por donde su estrella le llama; que, siendo él tan buen estudiante como debe de ser, y habiendo ya subido felizmente el primer escalón de las esencias, que es el de las lenguas, con ellas por si mesmo subirá a la cumbre de las letras humanas, las cuales tan bien parecen en un caballero de capa y espada, y así le adornan, honran y engrandecen como las mitras a los obispos o las garnachas a los peritos jurisconsultos.

Ahora cabe preguntarse (Lázaro Carreter, 1998: 243) si los autores del siglo XVI utilizaron estas fuentes en su sentido preceptivo y, en concreto, si Cervantes las utilizó de esta manera. Veamos. La cuestión básica que plantea la poética aristotélica, y sus antecedentes platónicos, es la de la mimesis (imitación), que, en el Renacimiento presenta una historia y unas características que ha expuesto con autoridad García Galiano (1992) del que adapto dos o tres páginas a continuación.

Ya en el siglo XV, la lectura y comentario de los textos platónicos y plotinianos en la corte de Cosme de Médicis suscitó en los artistas y escritores una impronta «neoplatónica» que se extendió con celeridad a todos los ámbitos de la manifestación estética. Antes que ellos, filósofos o tratadistas como Marsilio Ficino o Pico della Mirandola apelan al maestro griego, y a su discípulo Plotino, a la hora de conformar el sentido y la relación establecida entre el mundo sensible y el inteligible, vale decir, entre la conciencia y la realidad, entendida esta como la manifestación sensible de aquella y para establecer una concepción sumamente idealista de la realidad al entender que la manifestación sensible y temporal de la conciencia única (el absoluto, la divinidad, el *Anima mundi*, etc.) era expresión *necesaria* y amorosa de la misma, la cual se vaciaría hasta el confín de la materia, de manera análoga a como los rayos del sol se expanden y fulgen hasta su postrer límite sin dejar de ser o perder en ningún momento su original naturaleza lumínica y solar. El poeta neoplatónico es el que capta intuitivamente la no diferencia metafísica que se da entre la manifestación (Natura) y su fuente (el Absoluto), de modo que en su creación se convierte en mediador entre la experiencia sensible y la intuición intelectual, trascendidas ambas en el acto poético, en la mediación estética a través del fulgor erótico (ascendente) de la belleza. Los humanistas neoplatónicos descubrieron aquel concepto esencial en su filosofía

según el cual toda creación material o espiritual, ya sea obra de Dios o del ser humano, sería imitación de la Idea. La diferencia con Platón estriba en que estos humanistas cristianos (Marsilio Ficino) trasladan a la mente de Dios el *Kosmos noetós* platónico o mundo de las Ideas eternas.

La *Poética* de Aristóteles lleva la cuestión de la mimesis al terreno de lo concreto, desde la imitación de la idea hasta la imitación de la naturaleza. El ser humano, dice en la *Poética*, aprende por imitación y el arte es, pues, (re) presentación, mimesis, de la naturaleza, de la realidad. Su valor, su *tejné*, consistirá básicamente en la fidelidad al modelo imitado, sea este exterior (el más obvio, la mera representación figurativa de un objeto de la realidad en la obra de arte) o interior (acciones heroicas, virtudes, arquetipos emocionales). Aristóteles sugiere, así, un triángulo interpenetrativo, dialéctico, entre los tres términos en liza: *Mimesis-Poiesis-Fisis* (Imitación-Creatividad-Naturaleza). Esta sinergia se da tanto individualmente, en el artista, como sobre todo en el plano colectivo, el cual suscita el efecto purificador o catarsis.

La mimesis aristotélica, entendida como una realidad poética y orgánica no cala apenas en el estrecho ámbito retórico de la especulación latina, pero se introduce en la baja Edad Media y primer Renacimiento a través de los comentarios de Averroes a los tratados de Aristóteles. Sus comentarios a *Acerca del Alma*, con la asunción y comprensión del Intelecto Agente en los mecanismos de la cognición y, por ende, de la creatividad, revolucionaron la filosofía occidental y alentaron con sólidos argumentos filosóficos el entramado ideológico y estético del *Dolce stil nuovo*, sobre todo en las lúcidas intuiciones de Guido Cavalcanti y, especialmente, de Dante Alighieri en su peculiar y revolucionaria propuesta del Intelecto de Amor como órgano común, intuitivo, imaginativo, del que surge el amor, la busca de la verdad y la capacidad poética.

La gran eclosión de la concepción mimética aristotélica aparece con la ya mencionada edición y traducción latina de la *Poética* a finales del siglo XV, hecha por Valla, y más adelante, ya en el ámbito vulgar, con los comentarios y traducción italiana de Robortello, en 1548, que inició la serie creciente de ediciones anotadas y comentadas de la segunda mitad de siglo, algunas de ellas tan relevantes como las de Minturno o Scaligero, en las que se recoge y glosa la tesis del filósofo griego en su vertiente significativa más evidente, al entender e interpretar la *mimesis* como la imitación de acciones humanas, argumento que tuvo un muy poderoso influjo en la configuración de las poéticas renacentistas.

Pero ambos sentidos de la noción de mimesis se confundieron fácilmente en los comentarios con la noción retórica de modelo, ya que se suponía que aquellas imitaciones de la Idea o de la Naturaleza, que habían llegado a ser verdaderos logros, podrían ser imitadas a su vez para volver a obtener obras logradas. Este es el fundamento de la deriva preceptista de la mimesis. A finales del siglo XVI, empero, cuando un tratadista habla de *imitación* debemos suponer que, casi con toda seguridad, se está refiriendo a la mimesis aristotélica, aunque incluso la pura acepción platónica de mimesis, entendida como

imitación de la Idea, en busca de la perfección poética, se usó también para apuntalar la teoría sobre la imitación de los modelos.

La confusión que venimos comentando entre ambos conceptos surge en el contexto de las llamadas polémicas *De imitatione*, pues esta práctica se entendía de dos antagónicas maneras, como imitación simple, en busca del mejor modelo ideal, patrón único y garante de toda perfección (Cicerón, verbigracia), y la imitación compuesta, o ecléctica, que propugna en cambio la busca y emulación de distintos dechados. Casi todos los que participaron de estas polémicas recurrirán a las tesis (neo) platónicas para cimentar sus postulados: si la Idea de Belleza absoluta y de perfección, dirán los partidarios del eclecticismo, es superior al hombre, y está fuera de él, sería absurdo pensar que esta perfección se ha realizado completamente en un único modelo al que se debe imitar en pura transmutación de la Idea, habrá que buscar esa excelencia encarnada en un escritor determinado (Cicerón, Virgilio, Petrarca) e imitarlo.

Así, el deslizamiento continuo desde la imitación de la Idea o la Naturaleza a la imitación de un modelo se instala en los tratados generales de Poética, casi siempre como exposición y glosa de la aristotélica. Es esta ambigua noción de mimesis la que creó un vínculo entre preceptiva literaria y especulación filosófica que confirió a los tratados de Poética que se escribieron, desde Trissino hasta el Pinciano, una significación normativa más allá de su propósito vinculado a disquisiciones y matizadas. La fórmula se fue repitiendo a lo largo del siglo sin que sus promulgadores tuvieran, realmente, una idea precisa y clara de su verdadero significado. Algunos, de hecho, se lamentaron de que Aristóteles no se hubiera detenido nunca en su *Poética* a explicar este concepto de la imitación de modelos, se contentaron con afirmar que se trataba de una tesis poco concreta, imperfecta, incluso. El resultado fue que en muchos de estos tratados el concepto de imitación evidencia un sincretismo en el que aparecen mezclados varios sentidos sin explicación clara. Esta es la doctrina que Cervantes recibe pacíficamente y está como trasfondo de determinadas disquisiciones literarias que aparecen en sus obras, pero que difícilmente se puede decir que influyeron en una práctica concreta a la hora de escribir.

Ahora bien, directamente ligada a la cuestión de la mimesis se encuentra la de las unidades de la «fábula» y su debida organización. Aristóteles concibe el resultado de la imitación como una realidad orgánicamente estructurada (Doležel, 1990: 38) en la que es fundamental la verosimilitud (hasta el punto de ser, en este contexto, preferible «lo verosímil falso» a lo «verdadero inverosímil»). De aquí se derivará el famoso lugar de las «tres unidades», de acción, tiempo y lugar, que será temática recurrente en el debate renacentista y, sobre todo, neoclásico.

La Poética aristotélica prescribía la «unidad de acción», unidad que, señala, no se refiere a la unidad del protagonista o de la acción llevada a cabo por el personaje, ya que a un mismo personaje le pueden pasar cosas diferentes por azar o por necesidad. Se trata de que las acciones de la fábula no van simplemente una detrás de otra, como ocurriría en una crónica, sino que están

vinculadas unas con otras formando parte de una misma historia. Esta lógica de los acontecimientos, propia de la creación, es extendida luego por Castelvetro y otros comentaristas, según una cierta semejanza, aunque no prevista, o no prevista en los mismos términos, por el Estagirita.

Al comentar Scalígero, Robortello y Maggi la observación de Aristóteles sobre la conveniencia de reducir la acción a un «giro de la luz febea», o extenderla poco más allá, se buscaba no la «unidad de tiempo», sino la verosimilitud, aproximando el arco temporal de la historia y el tiempo de la representación. Sin embargo, Castelvetro llega hasta la exigencia de la misma duración de la obra y la historia que representa.

Maggi propone la «unidad de lugar», señalando los límites de una ciudad y sus alrededores como espacio ideal. Castelvetro, en fin, fija definitivamente la doctrina de las «tres unidades» que conocerá una larga historia hasta el Romanticismo.

Más allá de la doctrina de la mimesis, *stricto sensu*, este cuerpo doctrinal, con añadidos y observaciones múltiples de los comentaristas, era el de la época de Cervantes. Ante él, se produce una doble reacción: la de los que lo aceptan como Preceptiva, aunque propongan alguna modificación de detalle en la teoría o en la práctica y la de los que se rebelan. Esto es lo que hará Lope de Vega y la subsiguiente «comedia nacional». Aunque en su conocido *Arte Nuevo de Hacer Comedias* acepte protocolariamente (Garrido Gallardo, 2010) las convenciones de la preceptiva renacentista, como hemos visto, más aristotélica que Aristóteles, y se disculpe de su heteropraxis con los tan citados versos:

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

## EJEMPLAR POÉTICO

Si queremos encontrar cuál era la postura dominante al respecto en tiempos de Cervantes, más que fijarnos en los versos «protocolarios» de Lope, podemos recurrir al *Ejemplar poético* (1906) de Juan de la Cueva, obra ingenua, e incluso lamentable, donde las haya, pero significativa porque quizás, propiamente hablando, sea la primera preceptiva (Fujioka, 2010), una poética (con algunos pasajes de retórica) orientada a las instrucción de los autores.

Juan de la Cueva saliendo al encuentro de los que, en aras de la pureza dramática y el mantenimiento de los modelos de la antigua Grecia y de Roma,

critican el nuevo teatro español. Menciona a Ennio, a Plauto, a Medio, a Accio, para admitir que los autores de la nueva manera no conocen los artificios de estos clásicos o al menos, no siguen sus leyes. En concreto, se señala la falta contra la unidad de estilo y la aparición de reyes en escena:

Que en cualquier popular comedia hay reyes,  
y entre los reyes, el sayal grosero  
con la misma igualdad que entre los bueyes.  
(vv. 502-504)

Además, recuerda que se le culpa de haber reducido en un acto los cinco tradicionales y que los ha dividido en jornadas. Pero, hecho el recorrido por las posibles objeciones a este teatro, afirma que no se ha de atribuir el cambio a que no existan en España ingenios capaces de seguir el modelo antiguo. Por el contrario,

Mas siendo dinos de mojar los labios  
en el sacro licor aganipeo,  
que enturbian Mebios y corrompen Babios.  
(vv. 516-519)

Se trata, por el contrario, de afrontar las novedades propias del tiempo nuevo, «huyendo aquella edad del viejo Ascreo», o sea, la antigüedad propia de Hesíodo, natural de Ascra. Se afronta así la defensa de las nuevas opciones y se critica la *unidad de tiempo*, «que forzaba a tratar tantas cosas diferentes en término en un día que se daba».

Reconoce, sin embargo, que fueron obedientes a las leyes cómicas los sevillanos Luis Vélez de Guevara (1579-1640), Gutiérrez de Cetina, Cózar y Fuentes. Se añade al «ingenioso Ortiz», autor de la comedia Rodeana, y al «austrífero Mejilla», o sea, don Pedro Mexía (1497-1551). Y también al «Menandro Bético», Mal Lara (1504-1571), que completa la relación de conocidos o contertulios de Juan de la Cueva. Hay, pues, una academia que sigue la preceptiva poética.

Otros muchos que en esta estrecha vía  
obedeciendo al uso antiguo fueron  
en dar luz a la cómica poesía.  
(vv. 538-540)

No hay rechazo de los autores, pero tampoco del público que escucha con agrado el teatro tradicional. El pueblo aceptaba muy bien la presencia de sólo tres personas en el tablado y de dos solas como dialogantes. En suma,

Un gabán, un pellico y un cayado;  
un padre, una pastora, un mozo bobo,  
un siervo astuto y un leal criado.  
(vv. 556-558)

Para Juan de la Cueva no se trata de una revolución: fue un crecimiento espontáneo de las artes lo que terminó por desechar el modelo clásico que el Renacimiento estaba imitando con tanto cuidado servil.

Tuvo fin esto, y como siempre fuesen  
los ingenios creciendo y mejorando  
las artes y las cosas se entendiesen  
fueron las de aquel tiempo desechando.  
(vv. 560-565)

Los cambios que fundan la comedia española no se realizan por ignorancia, tampoco por frivolidad, sino porque es propio de hombres prudentes adaptarse a las nuevas realidades. En efecto,

Esta mudanza fue de hombres prudentes  
aplicando a las nuevas condiciones  
nuevas cosas que son las convenientes.  
(vv. 568-570)

A continuación, se comienza en *El Ejemplar poético* una larga argumentación ante un supuesto interlocutor no convencido de lo que se ha venido últimamente diciendo, o sea, a un autor del teatro antiguo, que le puede parecer bárbaro e inadecuado el teatro que Juan de la Cueva practica y que defiende en su poética.

Pide al interlocutor que considere las varias opiniones, los cambios de tiempos y de costumbres, que no se deje llevar por la extrañeza ante aquello a que no estaba acostumbrado. En cambio, para comprender sus alegatos, hace falta experimentar que los resultados de la comedia española son buenos, hay que escuchar los argumentos con ánimo y sin prejuicios, y hay que atender a razones, porque «con la verdad se templa su aspereza».

Es más, Juan de la Cueva se atreve a desafiar a su interlocutor a que ajuste los temas a los nuevos modos de la comedia propuestos y augura una conversión hacia el nuevo modelo:

Confesarás que fue cansada cosa  
cualquier comedia de la edad pasada,  
menos trabada y menos ingeniosa.  
(vv. 583-585)

Reta a continuación a que se señalen los autores antiguos, sin perdonar griego ni latinos, para ver que la razón de la nueva comedia está bien fundada. No se trata, claro es, de menospreciar los grandes autores de la tradición que merecen perpetua alabanza y que fueron estimados siempre. Tampoco se trata de menospreciar los temas y doctrinas, «llenas de excelencias» que se nos han transmitido en estas obras. No es eso.

Del arte, del ingenio, de la ciencia  
en que abundaron con felice copia



no trato, pues lo dice la experiencia.  
(vv. 595-597)

Tampoco se trata de los casos singulares ni de las capacidades de cada autor, sino estrictamente de la poética. Y en cuanto a ésta, Juan de la Cueva propone que la poética de la comedia nueva española es claramente superior.

Mas la invención, la gracia y traza es propia  
a la ingeniosa fábula de España,  
no cual dicen los émulos impropia.  
(vv. 598-600)

Por lo demás, Juan de la Cueva insiste en los preceptos comunes de la Retórica y la Poética, el decoro necesario y la corrección de estilo: los versos han de ser «sueltos y bellos»; la lengua, propia; el estilo satírico usado solo en los registros cómicos. Hay que diferenciar el estilo del que se dirige al rey y el estilo ordinario, ya que «es vicio si a los dos iguales». Y estas normas no están sujetas a la libre determinación del poeta, sino que es necesario seguirlas en todas las comedias. En esto, hay que atender a las reglas («arte») antes que al autor, por más que trasgredir la norma suscite interés.

Se recomienda también evitar en lo posible los tópicos («que no sea siempre el fin el casamiento») y la coherencia («ni muerte si es comedia se permita»). La comedia, en cuanto género, es un poema «activo, risueño, y hecho para dar contento», de manera que, aunque se principio sea conflictivo, el final debe ser alegre y no por eso se obtendrá un mal resultado artístico. En clave de la tradición clásica, se dice que la comedia es retrato de Demócrito (460-370 a.C.), filósofo que cubre el tópico del risueño extravagante. La tragedia, en cambio, es figura del «lloroso Heráclito» (535-475 a.C.), autor de aforismos transidos de gravedad. Estas eran las reglas de los dos grandes géneros hasta que ha llegado el tiempo del cambio.

Tuvo imperio esta alegre compostura  
hasta que Typhis levantó el estilo  
a la grandeza trágica y dulzura.  
(vv. 670-672)

La inspiración arquetípica de Esquilo enseña a mejorar las personas y a no representar satirizando. Esta es la tragedia del «primer inventor» y es ésta la que algunos osan mejorar. Desde luego, no es el teatro algo de organización inamovible. Se recuerda como Sófocles añadió el lloroso coro a las tragedias esquileas y unas y otras (Esquilo y Sófocles) constituyen para el teatro del Renacimiento la gran tradición. Pero

El maestro Mal Lara fue loado  
porque en alguna cosa alteró el uso  
antiguo, con el nuestro conformado.

En el teatro mil tragedias puso  
 con que dio nueva luz a la rudeza  
 della apartando el término confuso.  
 (vv. 697-702)

También se puede transgredir, como hace Mal Lara, la «unidad de estilo» (mezclando «la alteza épica», «la lírica dulzura») en la nueva comedia.

Se vuelve a aconsejar los epítetos, que hermocean al poeta aunque a veces estén de más en la oratoria. Finalmente, precave el autor contra la falta de verosimilitud en la tragedia. Hay que contar las cosas de manera que no contradigan la historia admitida en que la tragedia se funda. Hacerlo de otra manera ofusca la seriedad de la tragedia misma. Para los últimos consejos, admite que la comedia adopte fábulas inventadas si es compatible con la seriedad que acabamos de ver como exigencia de la tragedia. Así se ve, dice, en Torres Naharro y en Heredia. En cambio, la comedia no puede adaptar los personajes y nombres que pertenecen al ámbito trágico.

Hasta aquí Juan de la Cueva. Pues bien, comparando con lo poco que Cervantes nos ha dejado dicho al respecto, podemos pensar que Cervantes, sin fárrago alguno, simplemente acepta pacíficamente esta postura estándar sin meterse en más dibujos. Es más: menciona la disculpa del gusto del vulgo, como hará Lope, lo que debía ser entonces tópico, en vez de propugnar un cierto crecimiento armónico de la práctica dramática como hace el *Ejemplar*.

(...) Un argumento que hice conmigo mesmo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si éstas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así ha de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio (...) (Quijote, I, XLVIII).

En fin, acepta la preceptiva que hay, la da por buena y la adapta si existe necesidad, como vemos en el tan citado comentario sobre la «escritura desatada» que hace el canónigo de Toledo y que, como documenta Lía Schwartz (2006: 578), se inspira, por cierto, no en una poética, sino en una retórica, el *De Oratore* (III, 4) de Cicerón. Así, acepta la mezcla de géneros, pasando por alto la unidad de estilo:

Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico con todas aquellas partes que encierran en si las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso. (Quijote, I, XLVII, in fine).

No será precisamente su postura ante la poética lo que justifique estimar que la obra de Cervantes es resultado de la preceptiva poética que compartía, aunque, naturalmente, no se pueda decir que nunca (ni en ninguna parte) esté presente (consciente o inconscientemente) el código poético que conocía.

## RETÓRICA

Desde la obra de Marcius Capella, *De nuptiis philologiae et Mercuri*, que estableció en torno al año 420 el currículum básico de la formación de Occidente mediante el estudio de las *artes liberales*, el *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) llega a nuestro Renacimiento como base indispensable de la formación lingüística de la persona culta. Durante el arco de la vida de Cervantes, catedráticos españoles de todas las universidades publicaron más de medio centenar de manuales de Retórica (Garrido Gallardo, 2004), la disciplina que enseñaba a construir un discurso eficaz, tanto de los géneros literarios sobre los que versa la Poética como sobre todos los géneros de cuya corrección se ocupa la Gramática. La Retórica fue, pues, un saber imprescindible y es, sin duda lo que estudiaría Cervantes con López de Hoyos en sus mencionados estudios y, sobre todo, lo que recibió por ósmosis, como todos sus contemporáneos. Desde 1515 en que se publica el *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* de Elio Antonio de Nebrija hasta 1604, fecha de la *Elocuencia española en arte*, retórica romance, de Bartolomé Jiménez Patón (Madroñal, 2006), se constituye un corpus, unitario en lo fundamental, escrito en latín sin apenas más excepción notable que la *Rhetorica en lengua castellana* de Miguel de Salinas. Así, Antonio de Nebrija es el autor del primer manual español de Retórica del siglo XVI, aunque lo fuera por la pura casualidad de los azares académicos del último tramo de su vida, según recuerda el propio autor en el prólogo.

Sin duda, Cervantes tiene conocimientos generales de retórica. Sea, por ejemplo, el fenómeno de la *afectación*. Es vicio retórico contra la norma clásica del *decoro* y significa falta de sencillez y naturalidad. Se refiere normalmente a la extravagancia presuntuosa, hinchazón retórica, en la manera de ser, de hablar o de escribir. El repudio de la afectación lingüística era un lugar común en tiempos de Cervantes y se encuentra, de una manera u otra, en casi todos los manuales de la Retórica de la época. Por ejemplo, Francisco Galés (1553), hablando del epifonema, dice que la afectación «produce tedio y pide a gritos el fin del discurso»; Cipriano Suárez (1560) califica la contraposición como afectación, «de por sí vana y fría», aunque cuando trata de materias agudas, parece «natural, no rebuscada»; y Juan de Santiago (1595) recomienda que en los ritmos se huya de la elaboración demasiado sistemática («satisfas eorum cavenda est et similitudo fugienda») para no caer en la afectación. Con mayor motivo la afectación se critica en las retóricas eclesiásticas (por

ejemplo, en la de Fray Luis de León o Fray Diego de Estella, ambas de 1576). También la criticaba Fray José de Sigüenza en la *Historia de la orden de S. Jerónimo*, publicada en 1600. Como se recordará, *El Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (1534) había sentenciado ya en 1534: «el estilo que tengo me es natural; y sin afetación ninguna escribo como hablo. Solamente tengo cuidado de usar vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígalo cuanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación».

El licenciado Márquez Torres, en la «Aprobación» de la II Parte del *Quijote*, señala que la obra está libre de afectación y el propio Cervantes critica la afectación explícitamente en los siguientes dos pasajes del *Quijote*:

1. El muchacho que mueve los títeres del retablo de maese Pedro (II, cap. XXVI) dice: «(...) *los ojos de vuestros amigos y parientes os vean gozar en paz tranquila los días (que los de Néstor sean) que os quedan de vida*». E interrumpe maese Pedro: «— ¡Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala!».

2. Don Quijote, entre los sabios consejos que da a Sancho cuando va a hacerse gobernador de la ínsula, introduce éste: «—*Anda despacio; habla con reposo; pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo; que toda afectación es mala*» (II, cap. XLIII).

Pero Cervantes se ensaña con la afectación sobre todo por la vía de los remedos de la literatura caballeresca que aparecen una y otra vez a lo largo del *Quijote*. Ángel Rosenblat recuerda que tan pronto como sale nuestro flamante aventurero ya está fantaseando en voz alta la descripción que hará el futuro historiador de los hechos de esa primera salida: *apenas había el rubicundo Apolo...*

Hay en el *Quijote* seis descripciones del amanecer en estilo afectado, hay remedos de las afectadas cartas amorias en la que escribió Don Quijote a Dulcinea desde Sierra Morena (I, cap. XXV), así como de la afectada novela pastoril o de la muy retórica oratoria sagrada de su tiempo. La parodia mediante acumulación de alusiones a personajes de la historia, la mitología y la leyenda es también recurso frecuente.

En suma, el remedo irónico de la hinchazón retórica o afectación está entretrejido en todo el relato del *Quijote* y forma parte importante del nervio irónico que es característica esencial de la obra.

He aquí un ejemplo claro de la relación de la obra cervantina con la Retórica. Pero ahora procede volver a formularse con respecto a la Retórica la misma pregunta que hicimos en relación con la poética: ¿Cervantes utilizó deliberadamente, como norma, como precepto, las enseñanzas de la Retórica en cuanto a la *Dispositio*, Argumentación o Dialéctica y en cuanto a la *Elocutio*? O sea, tanto para argumentar como para utilizar lenguaje figurativo.

## Dispositio

Por lo que hace a la argumentación, Cervantes conoce sin duda su utilización retórica cuando hace decir al canónigo lo siguiente:

los libros de caballería de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno. (Quijote, I, Prólogo).

Varios autores han querido ver la huella explícita de la formación retórica de Cervantes, plasmada en su obra (Roldán, 1975; Blecua, 1985; Egido, 1994). Detallado y convincente resulta el análisis realizado por Roldán del que tomamos este ejemplo del diálogo del caballero con el canónigo en el capítulo XLIX de la primera parte del Quijote.

EXORDIUM. Se trata de una forma del denominado por la Retórica exordio impetuoso o *ex abrupto*, aunque contiene una atenuación, verdadera *remotio criminis*, que consiste en cambiar la culpabilidad del acusado a la causa de la acusación, los libros de caballería:

– ¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías, que le haya vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado, con otras cosas de este jaez, tan lejos de ser verdaderas como lo está la mentira de la verdad?

ARGUMENTATIO. En primer lugar echa mano del tópico de la *repugnancia* dialéctica, servido en la fórmula de la interrogación retórica.

¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto Emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafren, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamiento, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bizarría de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballería contienen?

Luego, viene la acusación desde la *perspectiva intrínseca*: los libros de caballería vulneran la diferencia entre Historia y Creación que había propuesto Aristóteles y que El Pinciano había recogido hacía poco en su *Philosophia Antigua Poética* (1596):

por ser falsos y embusteros y fuera del trato que pide la común naturaleza, y como a inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida, y como a

quien da ocasión que el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen.

La *expolitio* o *commoratio*, reelaboración de la proposición inicial, mediante paráfrasis, cierra esta parte de la argumentación:

Y aun tienen tanto atrevimiento, que se atreven a turbar los ingenios de los discretos y bien nacidos hidalgos, como se echa bien de ver por lo que con vuestra merced han hecho, pues le han traído a términos que sea forzoso encerrarle en una jaula y traerle sobre un carro de bueyes, como quien trae y lleva a algún león o algún tigre de lugar en lugar, para ganar con él dejando que le vean.

PERORATIO: la hace el canónigo, tras haber enumerado las principales historias «verdaderas» que Don Quijote podría leer sin daño, afirmando la primacía del *docere* en la lectura cuyas consecuencias hace explícita, incluso mediante la elegante figura de la *corrección*:

Ésta sí será lectura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor don Quijote mío, de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía, y todo esto, para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha, do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen.

Hasta aquí el ejemplo. Convincente, Pero las fórmulas dialécticas son mecanismos discursivos de los que dispone el ser humano. Nada nos certifica que su empleo aquí sea fruto de un estudio previo del esquema y no más bien una expresión más (y confirmación) de que, en efecto, estos esquemas se dan tal como tiene estudiado la tradición retórica.

## *Elocutio*

En cuanto a la elocución retórica, es bien sabido que el tropo fundamental, por múltiples motivos, es la metáfora (Jakobson, 1967). Consiste en la transformación de un vocablo que pasa de su propio significado a significar otra cosa porque aquella no tiene vocablo propio, o porque el prestado es mejor que el propio, según la definición de la *Rhetorica en lengua castellana* (1541) de Miguel de Salinas, semejante a la que ofrecía ya la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Antonio de Nebrija o repite posteriormente el *Arte Rhetorica. Libri Tres* (1562) de Cipriano Suárez, obra escrita en latín, como la mayoría de las retóricas del siglo XVI, y que es el manual más difundido en la época de Cervantes. En todo caso, las definiciones de los tropos y figuras que se estudian en el apartado retórico de la *elocutio* se inspiran siempre en esta época en los modelos griegos y latinos transmitidos principalmente a

través de las *Institutionis oratoriae libri XII*, obra del hispanolatino Marco Fabio Quintiliano<sup>3</sup> (Lausberg, 1966).

Si seguimos la clasificación de la metáfora que ofrece Salinas y buscamos confirmación en ejemplos de *El Quijote*, pocas dudas caben acerca de que Cervantes domina todas las variantes sugeridas por el retórico.

I. Del cuerpo al alma (vista, olfato, gusto, oído y tacto): «Sancho amigo, no te acongoje lo que a mí *me da gusto*» (I, cap. X). «Aquí podemos, hermano Sancho Panza, [dice Don Quijote], *meter la mano hasta los codos* en eso que llaman aventura» (I, cap. VIII).

II. Del animal al hombre; «Eso allá se ha de entender –respondió Sancho– con los que nacieron en las malvas, y no con los que tienen sobre el alma *cuatro dedos de enjundia* de cristianos viejos, como yo los tengo» (II, cap. IV). [*enjundia*: unto y gordura del cerdo o de cualquier animal].

III. Del hombre al animal; El cura dice del que libró a los galeotes: «quiso soltar al *lobo entre las ovejas, a la raposa entre las gallinas*» (I, cap. XXIX).

IV. De lo animado a lo inanimado; «de aquí en adelante [dice Sancho al Dr. Pedro Recio] no os curéis de darme a comer cosas regaladas ni manjares exquisitos, porque será sacar a su estómago de *sus quicios*» (II, cap. XLIX).

V. De lo inanimado a lo animado; «desciñéronse las hondas y comenzaron a *saludalle* los oídos con piedras como el puño» (I, cap. XVIII).

VI. De unos animales a otros: «Has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte *como la rana que quiso igualarse con el buey*» (II, cap. XLII).

VII. De un inanimado a otro inanimado; «duró esta *borrasca y mala andanza*» (I, cap. XVII). [Las tribulaciones de Sancho tras ingerir el bálsamo de Fierabrás].

VIII. Comunes: Don Quijote dice de Dulcinea: «Su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve (...)» (I, cap. XIII).

Cabe ponderar además la aportación del *Quijote* y otras obras cervantinas a la revitalización de metáforas que ya en su tiempo estaban lexicalizadas. Ángel Rosenblat (1967) lo observó con acierto, dejando una relación contundente:

1. Don Quijote envía a Sancho a buscar la casa, alcázar o palacio de Dulcinea. El narrador comenta (II, 10): *las locuras de Don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aún pasaron*

3. Como se sabe, el fenómeno lingüístico de tropos y figuras es recogido por Nebrija en su Gramática y no en la Retórica. Para ofrecer la doctrina de la época, tanto da acudir a la única Retórica en castellano, que es la de Salinas, como a la latina de Cipriano Suárez, que es el manual más difundido del siglo.

*dos tiros de ballesta más allá de las mayores.* (La expresión usual *llegar a término* y *raya* es revitalizada con el añadido hiperbólico de *y aún pasaron dos tiros de ballesta*).

2. Don Quijote reprocha a Sancho lo que acababa de decir al ama y a su sobrina (II, 2): *–Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas.* (*yo no me quedé en mis casas* restaura el sentido metafórico original de *sacar de las casillas*).

3. Don Quijote explica al ama que el caballero andante, en todo trance y ocasión, tiene que acometer a los enemigos, sin detenerse en «niñerías» (II, 6): *–Si lleva, o no lleva, más corta la lanza, o la espada; si trae sobre sí reliquias, o algún engaño encubierto; si se ha de partir y hacer tajadas el sol, o no, con otras ceremonias de este jaez...* (*Partir el sol* era dividir el campo con igual luz. *Hacer tajadas* es jugar con el sentido primigenio de *partir*).

4. Don Lorenzo, hijo del Caballero del Verde Gabán resume su juicio sobre Don Quijote: *–No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo... Sacar del borrador* es poner en limpio lo escrito. El uso figurado de la expresión es frecuente en Cervantes: En *El Quijote* (II, 5): «si éste a quien la fortuna sacó del borrador de su bajeza... a la alteza de su prosperidad fuere bien criado, liberal y cortés con todos,... ten por cierto, Teresa, que no habrá quien se acuerde de lo que fue». En *La ilustre fregona*: «para reformar la color del rostro... y para trastejarse y sacarse del borrador de pícaro y ponerse en limpio de caballero». Al añadir a la imposibilidad de que los médicos saquen a Don Quijote del *borrador de su locura*, la mención de los escribanos, se hace patente la metáfora escritural originaria.

5. El lacayo Tosilos invita a Don Quijote y Sancho (II, 66): *–Si vuesa merced quiere un traguito, aunque caliente, puro, aquí llevo una calabaza llena de lo caro, con no sé cuántas rajitas de queso de Tronchón, que servirán de llamativo y despertador de la sed, si acaso está durmiendo.* (La expresión figurada *despertar la sed* se ve reavivada por el inesperado *si acaso está durmiendo*).

6. Sancho se entusiasma con la idea, que le expone el derrotado Don Quijote, de dedicarse a la vida pastoril: *–Pardiez que me ha cuadrado, y aún esquinado, tal género de vida.* Como *cuadrarle* algo a uno es agradarle o convenirle, *esquinar* repristina el valor originario de *cuadrar* en relación con *cuadro* o *cuadra* y sus cuatro esquinas. Recuerda Rosenblat que Rodríguez Marín señala este juego ya en Juan de la Cueva y que Cervantes lo adoptó también en el pasaje del *Quijote* en el que el cura acepta el plan de vida pastoril (II, 73): «buscaremos por ahí pastoras mañuelas, que, si no nos cuadraren, nos esquinen». Y, además, en la *Comedia de la entretenida*, en el *Rufián dichoso*, en el *Rufián viudo* y en *Pedro de Urdemalas*. (No deberemos olvidar, con todo, el carácter irónico, próximo al chiste, que abriga esta expresión como recurso repetido por nuestro autor).



Con todo, desde luego, el *summum* de la maestría cervantina en la elaboración de los tropos se concreta en la ironía. Ironía, según Cipriano Suárez, es especie de alegoría, que no solo muestra una cosa en las palabras y otra en el significado, sino precisamente lo contrario [ironia quam *illusionem* vocant, allegoria est quae non solum aliud sensu, aliud verbis ostendit, sed contrarium]. Es decir, expresa literalmente lo contrario de lo que efectivamente comunica, de ahí que se le denomine también *illusio* [apariciencia engañosa]. En el *Quijote*, por ejemplo, el narrador describe irónicamente a Maritornes así: «Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera» (I, XIV).

Edward C. Riley afirmaba en su libro *La Teoría de la novela en Cervantes* (1962: 341) que manifiesta una gran «aptitud para la objetividad irónica», lo cual, siendo evidentemente cierto, cobra, sin embargo, una importancia capital en el caso del *Quijote* en que, como dice Ciriaco Morón (2007), se vuelve clave para la comprensión de «la maestría de la obra maestra» que es, sin discusión, este monumento literario.

Hay que advertir, como hace György Lukács (1920), que la asunción de la ironía como principio constructivo de la obra épica, es la clave del género «novela» en el sentido moderno del término y, por eso, y aunque fuera solo por eso, el *Quijote* como paradigma resulta una aportación universal.

No se trata solamente de que Cervantes conozca muy bien la Retórica de su tiempo y aplique con maestría la ironía y demás figuras en sus diversas obras (esto segundo es verdad), sino, sobre todo, de que, en el *Quijote*, consciente o inconscientemente, pone en funcionamiento el motor irónico que da lugar a su fábula y, dentro de ella, una y otra vez construye («recrea») situaciones transidas de ironía como eficaz aplicación de la inteligencia. Incluso la pequeña ironía del detalle chistoso o la ironía cruel, llamada sarcasmo, son recursos omnipresentes en las unidades menores del discurso, que se ve así envuelto en una atmósfera de especial lucidez.

Cipriano Suárez sigue así su definición: «ésta [la contradicción entre significado y palabra] se advierte por la pronunciación o por la persona o por la naturaleza de la realidad. Pues si alguna de estas cosas contradice la literalidad de las palabras, se hace patente que lo que se quiere decir es distinto de lo expresado». [Ea aut pronuntiatione intelligitur aut persona aut rei natura. Nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem].

En el primer aspecto se refiere a una experiencia de texto oral. En la comunicación mediante un texto escrito no cabe la *pronuntiatio* ni como advertencia ni como creadora de ironía. En una frase suelta, yo puedo escribir con intención irónica la expresión *muchachita encantadora* pero, como no la puedo acompañar de la entonación correspondiente, no llegará al lector mi intención, máxime si él piensa que verdaderamente la muchachita en cuestión lo es en efecto (y no insoportable, por ejemplo), pues mi ironía procede de un carácter adusto que el tal lector desconoce. En la literatura cabe, en cambio, la ironía de *persona* que se da cuando alguien obra o habla de manera

diferente a lo que sería esperable, lo cual en la cultura de Cervantes, tiene que ver más con el «decoro», según lo describían los tratadistas de poética (Castelvetro, el Pinciano) que con una instancia psicológica. Los ejemplos en el *Quijote* son innumerables. Cabe también, en fin, la ironía por la naturaleza de la *realidad*, que el lector advierte mediante el contexto (cotexto y situación) en que se le ofrece la expresión irónica, según una enciclopedia compartida con el autor. Ciertamente, con el paso del tiempo, el lector puede leer irónicamente donde nunca el autor puso ironía o no advertir la ironía que en su día tuvo intención de poner el autor. Sin duda, una obra como el *Quijote* en que la ironía tiene tanta importancia, presenta especial dificultad para una adecuada hermenéutica que pretenda mantenerla en estado de vigilia. Siempre los límites que impone la *intentio operis* suponen un desafío para la crítica posterior de cualquier obra, pero el desafío que añade la complejidad de la obra irónica es, sin duda, mucho mayor.

Pero más allá de los casos de *persona* y *realidad*, existe la opción abarcadora de la *mirada* irónica, que se puede detectar por las condiciones pragmáticas y que constituye como obra irónica *El Quijote* en concreto. Al instaurar como fábula «una búsqueda degradada de un héroe también degradado» (Lukács), es decir, la búsqueda de ideales caballerescos, impensables e imposibles en una convención de ficción realista que, además, han de ser llevados a cabo por alguien que ha perdido el juicio (el «ingenioso» caballero don Quijote de la Mancha), nos encontramos con una obra irónica en estado puro, con una *mirada* que tiñe de irónico lo que nunca habiéramos pensado que lo fuera y que, a su vez, se nutre y se refuerza por la constante y eficaz presencia de ironías, tanto de *persona* como de *realidad*, según Ciriaco Morón ha documentado en el ya mencionado trabajo «La ironía en el *Quijote*: la maestría de la obra maestra», que ofrece un elenco abundantísimo de ejemplos.

El esquema básico de la mirada irónica que recorre toda la novela puede ejemplificarse de un modo muy cabal con la página en que don Quijote encuentra al labrador Juan Haldudo azotando a un muchacho, su criado Andrés, a quien mantenía atado a una encina. El joven dice que lo azota para no pagarle la soldada que le debe Don Quijote:

– (...) Pagadle luego sin más replica; si no, por el Dios que nos rige que os concluya y aniquile en este punto. Desatadlo luego.

El labrador bajó la cabeza y, sin responder palabra, desató a su criado, al cual preguntó don Quijote que cuánto le debía su amo. Él dijo que nueve meses a siete reales cada mes. Hizo la cuenta don Quijote y halló que montaban sesenta y tres reales, y díjole al labrador que al momento los desembolsase, si no quería morir por ello. Respondió el medroso villano que para el paso en que estaba (...)

– El daño está, señor caballero, en que no tengo aquí dineros: véngase Andrés conmigo a mi casa, que yo se los pagaré un real sobre otro.

– ¿Irme yo con él –dijo el muchacho– más? ¡Mal año! No señor, ni por pienso; porque en viéndome solo, me desuelle como a un San Bartolomé.

– No hará tal –replicó don Quijote–: basta que yo se lo mande para que me tenga respeto; y con que él me lo jure por la ley de caballería que ha recibido, le dejaré ir libre y aseguraré la paga.

– Mire vuestra merced, señor, lo que dice –dijo el muchacho– que este mi amo no es caballero ni ha recibido orden de caballería alguna; que es Juan Haldudo el rico, el vecino del Quintanar.

– Importa poco eso –respondió don Quijote–; que Haldudos puede haber caballeros; cuanto más que cada uno es hijo de sus obras.

– Así es verdad –dijo Andrés–, pero este mi amo, ¿de qué obras es hijo, pues me niega mi soldada y mi sudor y trabajo?

– No niego, hermano Andrés –respondió el labrador–; y hacedme placer de veniros conmigo; que yo juro por todas las órdenes que de caballerías hay en el mundo de pagaros, como tengo dicho, un real sobre otro, y aun sahumados.

– Del sahumero os hago gracia –dijo don Quijote–; dádselos en reales, que con eso me contento (...).

Y en diciendo esto, picó a su rocinante, y en breve espacio se apartó dellos (...). (I, 4)

Nada habría de irónico en el pasaje si la mirada presupuesta por la fábula no fuera irónica y los antecedentes de los tres primeros capítulos no lo hubieran confirmado así. Al llegar a este punto, ya se tiene constancia de que lo que está ocurriendo es, como teme Andrés, lo contrario de lo que parece, o sea, que en vez de escapar de la violencia va a empeorar su situación. (*Y asiéndole del brazo le tornó a atar a la encina, donde le dio tantos azotes, que le dejó por muerto*).

Con todo, el marco irónico abierto en este episodio se cerrará de manera rotunda al final del capítulo XXXI de la misma primera parte cuando don Quijote vuelve a encontrarse con Andrés. Este termina por decirle:

Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vean que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta, que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced (...).

Los casos de ironía de *persona*, se considere ésta individualmente o como miembro de un grupo social, incluso como síntoma del comportamiento del grupo, jalonan todo el *Quijote*. Por ejemplo:

Aparece notoriamente en la novela del «Curioso impertinente», de la Primera parte, cuya ironía se condensa al final del capítulo XXXIV con la siguiente frase: «Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo».

El autor ironiza sobre sí mismo, escribiendo que «como de ‘stultorum infinitus est numerus’, infinitos son los que han gustado de tal historia» (II, 3).

La ironía de *persona* que alcanza continuamente a Sancho se hace representativa para iluminar contradicciones del catolicismo de su tiempo. «(...) y cuando otra cosa no tuviese sino el creer, como siempre creo, firme y verda-

deramente, en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana, y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos (...)» (II,8).

Cómo se debe interpretar irónicamente el comportamiento de los duques y calificar su estado y condición queda expresado en lo que «tiene para sí» Cide Hamete: «ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (II,70).

Y esto, sin hablar de la ironía sobre el eclesiástico (II, 31), los sarcasmos sobre Avellaneda o las alusiones irónicas que, de manera más o menos patente, recorren todos los grupos e instituciones de la época.

Los ejemplos de ironía de *realidad* son innumerables. El capítulo III de la Primera parte, *donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero*, es enteramente irónico y deja asentada la pista por donde transcurre (de manera distinta en cada parte, es verdad) lo que será ironía universal: *pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías* (II, 3). El caballero, que no ha matado una mosca, se extraña, no de que haya salido a la luz su historia, sino de que haya salido tan pronto, apenas coagulada *la sangre de los enemigos que había muerto*.

La ironía, como procedimiento comunicativo, ofrece a Cervantes una herramienta que utiliza de forma magistral, utilización que, a su vez, enriquece históricamente los perfiles de la fórmula irónica. En el *Quijote*, la mirada irónica es el principio constructivo básico que se realimenta dialécticamente con un sinfín de ironías de *persona y realidad*.

Después de este repaso, tanto del importante tropo que es la metáfora como de la ironía, fundamental procedimiento del *Quijote*, podemos concluir dos cosas: a) el extraordinario manejo de estos procedimientos por parte de Cervantes, b) la impresión de que tales procedimientos no eran adquiridos, sino espontáneos, o sea, que no se dan como consecuencia de un aprendizaje, sino de una capacidad innata. Son demasiado importantes como para poder imaginarlos como fruto de un programa formal de construcción, aunque debamos repetir en este apartado que de ningún modo excluimos que a veces esté presente como matriz generativa (consciente o inconscientemente) la retórica que cimentaba su formación.

En la relación de la Preceptiva literaria con el *Quijote* y, por extensión, con el resto de la obra cervantina, cabe indagar tres aspectos: a) la aceptación o rechazo por parte del autor de la preceptiva vigente en su tiempo (poéticas y retóricas), b) la presumible adopción de la preceptiva como conjunto de reglas generativas de su creación, c) la utilización de la obra cervantina como ejemplo y lección de la preceptiva posterior. En cuanto a lo primero, no cabe duda del conocimiento *in genere* y de la aceptación de la cultura de su tiempo; en cuanto a lo segundo, cabe rechazar toda relación, más o menos mecánica, de preceptos y resultados de escritura, aunque no se pueda descartar cierta influencia (incluso inconsciente) de estilo de época; en cuanto a lo tercero, la potencia creadora que se evidencia en el recorrido efectuado debe

ser el que ha convertido al *Quijote a posteriori* en ejemplo y lección de casi cuantas preceptivas han sido en el mundo hispánico desde el siglo XVII hasta la mitad del XX. A mi juicio, eso es lo que acredita el presente recorrido. El *Diccionario de tropos y figuras de Retórica, con ejemplos de Cervantes* (1842) de don Luis de Igartuburu, al que hemos acudido tanto para recopilar nuestros textos, puede ser una muy buena muestra de lo que venimos diciendo.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alvar, Carlos (dir.) (2005). *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid: Castalia, vol. I
- Aristóteles (1974). *Poética*, Valentín García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.
- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bartolomé Martínez, Bernabé (1995). «Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*. 97, pp. 109-155.
- Blecua, Alberto (1985). «Cervantes y la Retórica» (Persiles III, 17), en Aurora Egido (coord.) *Lecciones cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Aragón, pp. 131-147.
- Canavaggio, Jean (1987). *Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Carvalho, Luis Alfonso de (1997). *El Cisne de Apolo*. Kassel: Reichenberger.
- Cascales, Francisco (1988). *Tablas poéticas*, en *Introducción a la poética clasicista*, Antonio García Berrio (ed.). Madrid: Taurus.
- Cicerón (1988). *De oratore*. E.W. Sutton (ed.), H. Rackham (int.). Harvard: Harvard University Press.
- Cueva, Juan de (1986). *Exemplar poético*. J. M. Reyes Cano (ed.). Sevilla: Alfar.
- Dolezel, Lubomir (1997). *Historia breve de la poética*. Luis Alburquerque (trad. y adapt.). Madrid: Síntesis.
- Egido, Aurora (1994). «La Galatea: espacio y tiempo», en *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: PPU.
- Faral, Edmond (1924). *Les arts poétiques du XII et XIIIème siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris: Champion.
- Fujioka, Tim (2010). *El Ejemplar poético de Juan de la Cueva y la Preceptiva poética española a principios del siglo XVII*. Tesis de Magister del Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica. Madrid: CSIC.
- García Galiano, Ángel (1992). *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Reinchenberger.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2010). «El Arte Nuevo de Hacer Comedias, texto indecidible». Pamplona: RILCE, pp. 103-118.
- Garrido Gallardo Miguel Ángel (2008). «El *Quijote*: intentio operis», en M. A. Garrido Gallardo y L. Alburquerque (ed.), *El "Quijote" y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid en los días del 20 al 24 de junio de 2005*. Madrid: CSIC, pp. 7-21.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2006). «La retórica del *Quijote*», *Letras* 52/53, pp. 9-20.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2004). *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín. 1500 páginas de textos latinos, 1500 páginas de traducciones, 500 páginas de estudio y notas*, Madrid: (en CD).
- Hatzfeld, Helmut (1962). *El 'Quijote' como obra de arte del lenguaje*. Madrid: CSIC. ("Anejos de la RFE").

- Horacio (1987). *Epístola a los Pisones (Ars poetica)*, Aníbal González (ed.), en *Artes poéticas*. Madrid: Taurus, pp. 129-160.
- Igartuburu, L. (1842). *Diccionario de tropos y figuras de Retórica, con ejemplos de Cervantes*. Madrid: Imprenta de Alegría y Charlain.
- Jakobson, Roman (1967). «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», en R. J. y M. Halle, *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva, pp. 69-102.
- Lausberg, H. (1966). *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*. Madrid: Gredos, 3 vols.
- Lázaro Carreter, Fernando (1998). «La prosa de Fray Antonio de Guevara», en *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 243-265.
- López Pinciano, Alonso (1953). *Philosophia antiqua poetica*, A. Carballo Picazo (ed.). Madrid: CSIC, 3 vols.
- Madroñal, Abraham (2006). «Una retórica en tiempos del 'Quijote': la *Elocuencia española en Arte* de Bartolomé Jiménez Patón», en J. A. Hernández Guerrero (coord.), *Retórica. Literatura. Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Universidad, pp. 133-144.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1994): *Historia de las ideas estéticas*. Madrid: CSIC, 2 vols.
- Minturno, Antonio Sebastiano (2009). *Arte poética*, M.C. Bobes Naves (ed. y trad.). Madrid: Arco/Libros, 2 vols.
- Morón Arroyo, Ciriaco (2007). «La ironía en el *Quijote*: la maestría de la obra maestra», en A. Castro Díaz (ed.), *Actas del Congreso «Cervantes, el Quijote y Andalucía» (Sevilla, 6-8 de mayo de 2005)*. Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español "Elio Antonio de Nebrija", pp. 111-136.
- Morón Arroyo, Ciriaco (2005). *Para entender el Quijote*. Madrid: Rialp.
- Muecke, Douglas Colin (1969). *The Compass of Irony*. London-New York: Methuen.
- Nebrija, Elio Antonio de (2004). *Artis rhetoricae. Compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano. Bilingüe latín-español*, M. A. Garrido Gallardo (ed. trad. est.), en M. A. Garrido Gallardo (dir.), *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. Madrid: CSIC-Fundación Hernando de Larramendi.
- Nebrija, Elio Antonio de (1989). *Gramática de la lengua castellana*, A. Quilis (ed. y est.). Madrid: Centro de Estudios "Ramón Areces".
- Platón (1998). *Diálogos IV. República*, Conrado Eggers Lan (trad.). Madrid: Gredos.
- Platón (1992). *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, María Ángeles Durán y Francisco Lisi (trad.). Madrid: Gredos.
- Platón (1983a). *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón Crátilo*, Julio Calonge Ruiz et al. (trad.). Madrid: Gredos.
- Platón (1983b). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, E. Lledó Íñigo, Carlos García Gual y M. Martínez Hernández (trad.). Madrid: Gredos.
- Platón (1981): *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármenes, Hipias Menor; Hipias Mayor, Laques, Protágoras*, Emilio Lledó (ed.), Julio Calonge Ruiz, Carlos García Gual y E. Lledó Íñigo (trad.). Madrid: Gredos.
- Quintiliano, Marco Fabio (1997). *Sobre la formación del orador/ Institutionis oratoriae libri XII*, Alfonso Ortega Carmona (ed. bil.). Salamanca: Universidad Pontificia, 5 vols.
- Rico Verdú, José (1973). *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC.
- Riley, Edward C. (1989). *La Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Roldán Pérez, Antonio (1975). *Don Quijote: del triunfalismo a la Dialéctica*, Murcia: s.e.
- Rosenblat, Ángel (1971). *La lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos.
- Salinas, Miguel de (1999). *Rhetorica en lengua castellana*, Encarnación Sánchez García (ed. int. y not.). Nápoles: L'Orientale editrice, 1999.
- Schwartz, Lia (2006). «Entre Aristóteles y Cicerón: Ética y Retórica en El Quijote», *Edad de Oro*. 25, pp. 559-579.

- Suárez, Cipriano (2004). *De Arte Rhetorica. Libri III/Los tres libros del arte retórica*. Bilingüe latín-español, F. Romo Feito (ed. est., trad. y notas), en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. Madrid: CSIC-Fundación Hernando de Larramendi.
- Vega, Lope de (2009). *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*, Felipe Pedraza (ed.). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Weinberg, Bernard (1961). *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.

Recibido: 13 de enero de 2014

Aceptado: 21 de octubre de 2014

### Resumen

La historiografía de la cultura literaria relaciona frecuentemente *El Quijote* y, por extensión, la obra de Cervantes con la Preceptiva, materia que aparece perseverantemente en los planes de estudio desde finales del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XX. No siendo la Preceptiva literaria más que una versión normativa de la Poética y la Retórica, en este trabajo se analiza la posible relación de la obra cervantina con el aspecto normativo de ambas disciplinas tal y como florecían en el siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Acudimos al ejemplo sintomático de *El Ejemplar poético* de Juan de la Cueva (1606). Se sigue el itinerario de tres relaciones posibles: la aceptación o rechazo, por parte del autor, de la preceptiva vigente, la presumible adopción de la preceptiva como conjunto de reglas generativas de su creación y la utilización de la producción cervantina como ejemplo y lección de la preceptiva posterior.

**Palabras clave:** Cervantes; Preceptiva literaria; Retórica; Poética; Géneros literarios; Doctrina de las unidades; Dialéctica; Figuras; Tropos; Metáfora; Ironía.

### Title: Cervantes and Literary Preceptive

#### Abstract

The historiography of literary culture often links the Quixote and, by extension, the work of Cervantes with the Preceptive, a theme that perseveringly appears in the curricular studies from the late seventeenth century to the early twentieth century. Not being literary Preceptive more than a normative version of the Poetics and Rhetoric, this paper examines the possible relationship of Cervantes' work with the normative aspect of both disciplines, such as they flourished in the sixteenth century and early seventeenth century. The symptomatic example of Juan de la Cueva's *El Ejemplar poético* (1606) is explored and the itinerary of three possible relationships is followed: the acceptance or rejection of the current preceptive by the author, the presumed adoption of the preceptive as a set of generative rules of its own creation and the use of Cervantes' production as an example and lesson for the future preceptive.

**Keywords:** Literary Preceptive; Rhetoric; Poetics; Literary Genres; Doctrine of the Units; Dialectics; Figures; Tropes; Metaphor; Irony.