

## DEL INGENIO Y LA DESTREZA: CONSIDERACIONES SOBRE CERVANTES COMO POETA

SARA SANTA-AGUILAR

Marie Skłodowska Curie Fellow / Università degli Studi di Milano  
sara.santaagUILAR@unimi.it

---

**Resumen:** El propósito de este trabajo es abordar la pregunta sobre los méritos de Cervantes como poeta a partir del estudio de su poesía inserta. Este artículo se ocupará de dos nociones fundamentales para entender la figura del poeta en el siglo XVII: el ingenio y la destreza. Por un lado, el análisis de Cervantes como creador de diferentes poemas revela a un poeta diestro, capaz de ejercitarse en una amplia gama de estilos. Por otro lado, se ahondará en el análisis de las obras de los ‘buenos poetas’ de Cervantes, destacando el despliegue de su ingenio que hace que, más que repetidores de metáforas cristalizadas, se configuren como auténticos renovadores barrocos de la lírica de su tiempo.

**Palabras clave:** poesía de Cervantes, ingenio, destreza, poesía española del Barroco.

---

*A la memoria de mi padre,  
a su ingenio incomparable*

Si bien el tema «Cervantes mal poeta» parece tener su origen en la enemistad del alcaalí con Lope de Vega, los argumentos que se hacen tópicos en la crítica literaria moderna, como bien lo ha destacado Romo Feito (2001), son eminentemente románticos. Menéndez Pelayo (1941), Gerardo Diego (1948) y Gaos (1979) inician una tradición que, aunque intenta ‘reivindicar’ la poesía cervantina, lo hace desde la condescendencia romántica que se aproxima a Cervantes como un inconmensurable espíritu que excede los límites del verso<sup>1</sup> y, por consiguiente, como un poeta

---

1 Emblemática al respecto resulta la idea de Gerardo Diego (1948: 220), quien afirma: «diríase, leyendo a Cervantes, que estamos leyendo la traducción de un gran poeta por un mediano versificador. Adivinamos a través del verso aproximativo la genialidad de un pensamiento caudal». En este mismo sentido, Gaos (1979: 169-170) sostiene

que falla al encontrar «su propia voz» y plena expresión en la poesía; un mediano versificador que termina repitiendo nostálgicamente tópicos garcilasistas.

No obstante, esta imagen romántica del poeta como el genio creador que encuentra su propia voz para traslucir su inconfundible espíritu resulta anacrónica e incluso ingenua para el siglo xvii. Más aun, teniendo en cuenta que gran parte de la producción poética de Cervantes se encuentra inserta en sus novelas y que la mayoría de su poesía exenta es de ocasión, es evidente que su estudio no conducirá a encontrar ni la voz ni la individualidad de Cervantes. En este sentido, críticos como Ruiz Pérez (1997), Alcalá-Galán (1999) o Matas Caballero (2016) han destacado que la poesía inserta es, ante todo, poesía de los personajes, determinada por el contexto narrativo que la contiene y, por consiguiente, un terreno inapropiado para buscar esa expresión romántica del «yo» cervantino.

Sin embargo, ¿implica este enfoque una renuncia al debate sobre los méritos de Cervantes como poeta? Mucho énfasis se ha hecho en lo que Márquez Villanueva (1995: 115) consideró «el virtuosismo creador de unos versos tan deliberadamente malos» en su estudio de los epitafios burlescos que cierran la primera parte del *Quijote*. Como poesía de los personajes y acorde con la caracterización y la función en el contexto narrativo, Cervantes crea personajes que son malos poetas. En este sentido, poemas que, si son leídos fuera de su contexto narrativo y tomados como composiciones «serias» de Cervantes conducirían a reafirmar el tópico de «Cervantes mal poeta», teniendo en cuenta el personaje que se presenta como su autor ficcional, resultan ser una faceta más del admirable narrador polifónico que crea diferentes voces —incluidas voces poéticas— para sus personajes. Sin embargo, hablar de versos «deliberadamente malos» si bien introduce importantes matices frente al tópico «Cervantes mal poeta» no constituye un argumento probatorio para darle la vuelta y plantear un «Cervantes buen poeta».

En este punto me gustaría detenerme brevemente —pues en otro lugar he abordado este tema<sup>2</sup>— en el terreno pantanoso de lo «deliberadamente malo». Es verdad que Cervantes compone poemas que entran, sin matices, en esta categoría. Un ejemplo paradigmático sería la voz poé-

---

que «Cervantes solo podía mejorar su poesía abandonándola por la prosa, que era la única forma en que podía dar la medida cabal de su genio [...] Realmente, el verso le venía estrecho, no podía encajar en él la libertad de su espíritu, de su dilatado genio universal».

2 Ver Santa-Aguilar (2019).

tica del afantochado bachiller Sansón Carrasco, quien, congruentemente con su caracterización, resulta ser un mediocre reciclador de tópicos garcilasistas<sup>3</sup>. Sin embargo, en esta categoría se suele incluir la poesía burlesca sin mayor miramiento por sus particularidades genéricas. Evidentemente, si se lee como serio un poema burlesco se puede tachar de «malo», pues no cumple las expectativas desde las cuales se lee, sino que las viola sistemáticamente. Pero ¿se reduce lo burlesco a lo «deliberadamente malo», al ámbito de las rimas forzadas y versos malsonantes, o es, por el contrario, como bien subraya Arellano (2020), el ámbito del despliegue del ingenio para conseguir el efecto estético de mover a risa?

Uno de los ejemplos más interesantes para destacar estas complejidades, son las coplas que escribe don Quijote en las cortezas de los árboles en la Sierra Morena. No las citaré por extenso, al ser ampliamente conocidas. Baste la primera para recordarlas:

Árboles, yerbas y plantas  
que en aqueste sitio estáis,  
tan altos, verdes y tantas,  
si de mi mal no os holgáis,  
escuchad mis quejas santas.  
Mi dolor no os alborote,  
aunque más terrible sea,  
pues por pagaros escote,  
aquí lloró don Quijote  
ausencias de Dulcinea  
del Toboso.

(Cervantes, *Don Quijote*,  
primera parte, cap. XXVI, pág. 250)

Don Quijote escribe estos versos con la intención de hacer poesía «seria» de corte pastoril. Sin embargo, al no ser un poeta de profesión, como don Lorenzo de Miranda, ni un poeta «nato», como los pastores literarios, los resultados, en el marco ficcional, no son los deseados. El personaje busca qué rimar con el ya ridículo *-ote* de su nombre literario, encontrando, naturalmente, términos grotescos: *alborote*, *escote*, *estricote*, *pipote*, *azote*, y *cogote*, que rompen con la seriedad, el idealismo y el tono elevado propio del género que pretende seguir —sin mencionar la forzada

3 Para Sansón Carrasco como mal poeta ver Montero Reguera (2004: 44-49), Romo Feito (2012: 150-151) y Matas Caballero (2016: 335).

inclusión del nombre completo de la dama, que comentan entre risas los personajes que hallan la composición<sup>4</sup>.

Sin embargo, aunque estamos ante un don Quijote risible como poeta, no se trata de un poema «deliberadamente malo» de Cervantes, sino de un cuidadoso revés paródico de los tópicos más manidos de la poesía pastoril. Las lágrimas de don Quijote no surgen para conmover o rociar a una naturaleza idílica, sino para «pagarle escote», y tampoco acrecientan el curso de los ríos, sino que sirven para «henchir un pipote». Del mismo modo, el amor no lo lleva a la locura, a la pérdida de la razón, sino que le «toca el cogote» y le «trae al estricote», manifestándose, no bajo la imagen emblemática de un Cupido con flechas de oro o de plomo, sino con un temible azote y una correa más benévola en unos versos de gran comicidad.

Pero el aleph poético que es la narrativa de Cervantes (Alcalá-Galán 1999: 38) no se reduce a la poesía deliberadamente mala, con sus descargos frente al tema «Cervantes mal poeta», ni a la poesía cómica, con sus aportes para estudiar el ingenio burlesco cervantino —uno de los pocos ámbitos en los que ocasionalmente se le reconoce la «gracia» al alcaíno. También hay una notoria variedad de poetas serios, que son reconocidos como buenos poetas en sus contextos ficcionales. Pero ¿en qué consiste esta noción de buen poeta?, ¿se trata de dignos imitadores de las cimas poéticas del Siglo de Oro?

Muchos son los personajes que, como el bachiller Sansón Carrasco, van ensartando tópicos garcilasianos, sin que esto les garantice el éxito como poetas. Más aún, podría decirse que cualquier personaje letrado de Cervantes puede ensartar tópicos garcilasianos, como Sancho refranes, sin ninguna dificultad. Sin embargo, hay otro tipo de composiciones y de poetas que se apropian de una tradición, de sus motivos; pero no para reproducirlos como meros imitadores, sino para transformarlos.

Es el caso de las octavas reales con las que Elicio abre *La Galatea*<sup>5</sup>, donde aparecen expuestos, en un tratamiento serio y de notable eufonía, exactamente los mismos elementos que se parodian en el poema de don Quijote: el lamento del enamorado, el llanto que acrecienta los ríos y las armas de amor. Baste las dos primeras octavas para recordar esta composición:

4 El pie quebrado añadido, como indica Ramírez (1995: 79), rompe el esquema de la quintilla doble.

5 Para un análisis completo de la poesía de Elicio, Erastro y Galatea, ver Santa-Aguilar (2018).

Mientras que al triste, lamentable acento  
 del mal acorde son del canto mío,  
 en Eco amarga, de cansado aliento,  
 responde el *monte*, el *prado*, el *llano*, el *río*,  
 demos al sordo presuroso viento  
 las quejas que del pecho ardiente y frío  
 salen a mi pesar, pidiendo en vano  
 ayuda al *río*, al *monte*, al *prado*, al *llano*.

Crece el humor de mis cansados ojos  
 las aguas de este *río*, y de este *prado*  
 las variadas flores son abrojos  
 y espinas que en el alma se han entrado;  
 no escucha el alto *monte* mis enojos,  
 y el *llano* de escucharlos se ha cansado;  
 y así, un pequeño alivio al dolor mío  
 no hallo en *monte*, en *llano*, en *prado*, en *río*.

(Cervantes, *La Galatea*, pág. 165-166)

Es de notar, como destaca Blecua (1970: 158), que las plurimembraciones de las primeras dos octavas retoman los versos 1721-1722 de la segunda Égloga de Garcilaso. Sin embargo, no estamos ante un mero epígono del bardo toledano ni ante una repetición más de los motivos más característicos de la poesía bucólica. Elicio se apropia de esta tradición, pero esboza con ella, desde la primera página, la fractura de la Arcadia que propone *La Galatea*: a su canto solo responde Eco, mientras que el monte, el prado, el río y el llano, los elementos que van a conformar la correlación, no van a actuar como la naturaleza compasiva de la bucólica que escucha las penas de los enamorados condoliéndose de ellas y brindándoles su consuelo. La única respuesta que recibe la queja del enamorado poeta es, justamente, la de Eco, con un aliento al que se le atribuye estar «cansado», aludiendo a la continua repetición que se hace mecánica, y que, a diferencia del solidario eco garcilasiano<sup>6</sup>, anula cualquier posibilidad de empatía de la naturaleza con el dolor del personaje.

6 En la Égloga I, justamente en el lamento de Salicio por la dura Galatea —escena que sin duda resuena en el inicio de *La Galatea*—el eco compasivo se presenta de la siguiente manera: «queriendo el monte al grave sentimiento / d'aquel dolor en algo ser propicio / con la pesada voz retumba y suena» (vv. 228-230). En la Égloga II Albanio afirma: «Eco sola me muestra ser piadosa / respondiéndome, prueba conhortarme» (vv. 598-599). Para el estudio del eco en la poesía de Garcilaso y su función de crear un *locus amoenus* compasivo con el dolor de los pastores, ver Roig (1998).

Elicio, como otros poetas cervantinos, si bien se inserta en una tradición poética y sigue un estilo perfectamente reconocible, amplía sus horizontes expresivos. Pero el derroche más evidente —quevediano, diríamos— de ingenio poético en la transformación seria de una tradición está, sin duda alguna, en las estancias de Mireno. Este personaje, abandonado por Silveria, que ha decidido casarse por interés con el rico Daranio en *La Galatea*, expresa su dolor y su derrota a través de una brillante transformación y recontextualización de lo que podrían ser las tres metáforas más usadas en la lírica amatoria áurea: la identificación del cabello de la mujer con el oro, con el sol, y la firmeza del enamorado con un diamante:

[...]  
 primero que el dorado  
 —oro es mejor decir— de tu cabello  
 a Daranio enriquezca,  
 con fenecer mi vida el mal fenezca.

(Cervantes, *La Galatea*, pág. 321, vv. 62-65)

[...]  
 Sol es el oro, cuyos rayos ciegan  
 la vista más aguda, si se ceba  
 en la vana apariencia del provecho.  
 A liberales manos no se niegan  
 las que gustan de hacer notoria prueba  
 de un blando, codicioso, hermoso pecho.  
 Oro tuerce el derecho  
 de la limpia intención y fe sincera,  
 y, más que la firmeza de un amante,  
 acaba un diamante,  
 pues su dureza vuelve un pecho cera  
 por más duro que sea,  
 pues se le da con él lo que desea.

(Cervantes, *La Galatea*, pág. 323, vv. 105-117)

Mireno recurre a la asociación entre el oro y el cabello de la mujer, cuyo nexos tradicional es el color y brillo de una cabellera rubia, pero en las estancias del dolorido amante la metáfora adquiere otro término de relación: el cabello de Silveria es metafóricamente oro, no por ser dorado, sino por ser algo que el rico Daranio posee, a despecho de un impasible Amor que permite el triunfo de la codicia. El sol, el otro elemento que, al igual que el oro, se asocia tradicionalmente con el cabello rubio de la amada, en los versos de

Mireno se relaciona con el oro porque este, al igual que el sol, puede cegar. Y por último estaría el diamante, metáfora tradicional para referir la firmeza del enamorado, por ser algo que no se rompe, por su dureza, que en las estancias de Mireno, tomado literalmente, pasa a ser algo que destruye tal firmeza con su valor económico. La dureza del diamante, relacionada con la resistencia de la voluntad, se asocia a la posibilidad de romperla con la fuerza de su precio; la voluntad es metafóricamente de cera, imagen que recuerda el soneto XVIII de Garcilaso, pero no ante la presencia del amado, sino ante la presencia del diamante, que pasa a ser lo deseado-codiciado.

Varios son los ejemplos de aciertos cervantinos que transforman los motivos heredados de una tradición literaria y amplían sus horizontes expresivos, sin mencionar la creación de una nueva forma métrica, el ovillejo, que inventan Cardenio en el *Quijote* y don Tomás de Avendaño en *La ilustre fregona*<sup>7</sup>.

Más allá de los clichés románticos sobre el inconmensurable espíritu del poeta, la poesía cervantina, y con más razón la inserta, nos pone ante otros méritos propios del poeta en el siglo XVII, inmerso en un contexto de justas y certámenes: el ingenio y la destreza. Por un lado, estamos ante el ingenio de las transformaciones de los materiales heredados, de las lúcidas reconfiguraciones de las metáforas más gastadas para ampliar sus posibilidades expresivas, un ámbito en el que poco o nada se le ha reconocido al alcaíno. Por otro lado, aproximarnos a Cervantes como creador de poetas, en últimas, estaría revelando a un poeta diestro que se ejercita en lo serio y en lo burlesco, en lo bucólico y en lo grotesco, creador de múltiples voces poéticas que legan a la posteridad un variado abanico de estilos y formas métricas, constituyendo un verdadero aleph poético con no pocos veneros de luz y luminarias.

## OBRAS CITADAS

ALATORRE, Antonio, «Perduración del ovillejo cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, págs. 642-674.

ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, «Teoría de la poesía en Cervantes: poesía citada en la novela», *Calíope*, 5, 2, 1999, págs. 27-43.

---

7 Para los posteriores desarrollos de esta forma métrica, ver Alatorre (1990).

- ARELLANO, Ignacio, «La burla en el Siglo de Oro. Algunas consideraciones previas», en *Antología de la literatura burlesca del Siglo de oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, New York, IDEA, 2020, págs. 13-57.
- BLECUA, José Manuel, *Sobre la poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote*, ed. de Francisco Rico, San Pablo, RAE, 2004.
- *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1999.
- DIEGO, Gerardo, «Cervantes y la poesía», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, págs. 213-236.
- GAOS, Vicente, «Cervantes poeta», en *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979, págs. 159-198.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La poesía de Cervantes entre tradición y modernidad con Góngora de fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 92, 2016, págs. 325-348.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cervantes considerado como poeta», en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. de Miguel Artigas y Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1941, págs. 257-268.
- MONTERO REGUERA, José, «‘Poeta ilustre o al menos magnífico’. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el Quijote», *Anales Cervantinos*, 36, 2004, págs. 37-56.
- RAMÍREZ, Pedro, «La lírica cervantina en su contexto narrativo», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 27, 1995, págs. 67-86.
- ROIG, Adrien, «El eco en la poesía de Garcilaso», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de María Cruz García y Alicia Cordon, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, págs. 1396-1405.
- ROMO FEITO, Fernando, «Cervantes ante la palabra lírica», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de*

*Cervantistas*, ed. de Antonio Bernat, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, págs. 1063-1088.

— «Cervantes ante la palabra lírica: el Quijote», *Anales Cervantinos*, 44, 2012, págs. 133-158.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes*, 17.1, 1997, págs. 62-86.

SANTA-AGUILAR, Sara, «Elicio, Erastro y Galatea en clave poética», *Criticón*, 133, 2018, págs. 37-56.

— «Burlas poéticas en el Quijote», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, págs. 125-134.