



Acta poética

ISSN: 0185-3082

ISSN: 2448-735X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Filológicas

Álvarez, Emiliano

Los poemas preliminares del *Quijote* de 1605: un modelo de análisis

Acta poética, vol. 38, núm. 1, 2017, Enero-Junio, pp. 101-122

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2017.1.772>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358067433006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

EMILIANO ÁLVAREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

emilianoalpas@gmail.com

Los poemas preliminares del *Quijote* de 1605: un modelo de análisis

Preliminary Poems of Don Quixote of 1605: an Analysis Model

Los poemas preliminares del *Quijote* han sido poco tomados en consideración por la crítica; sin embargo, una lectura minuciosa puede demostrar cómo trazan vínculos con el resto de la obra. En este trabajo se analiza el poema de Urganda la desconocida, en busca de proponer un modelo que sirva para estudiar el conjunto desde una perspectiva útil para valorar sus funciones en el entramado global del *Quijote*, y entender el porqué de su peculiar configuración.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, *Quijote*, Urganda, poesía Siglos de Oro.

The preliminary poems of *Don Quixote* have been underestimated by the critics. However, a thorough reading may show that they establish meaningful links with the rest of the novel, enriching it in consequence. This work contains an analysis of Urganda the Unknown's poem and aims to propose a model for studying al the preliminary poems from another perspective, whose objective is to better appreciate them with the global weaving of the novel. This perspective also allows for greater comprehension of the novel's peculiar construction.

KEYWORDS: Cervantes, *Don Quixote*, Urganda, poetry Golden Age.

Fecha de recepción: 11 de junio de 2016

Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2016

DOI: 10.19130/iifl.ap.2017.1.772

Como lo apunta Margit Frenk en “El prólogo de 1605 y sus malabarismos”, “el *Quijote* no comienza propiamente con la frase ‘En un lugar de la Mancha...’, sino con las palabras ‘Desocupado lector’ que preceden al Prólogo” (11). Es esta nuestra puerta de entrada a la obra: a lo largo de sus páginas, Cervantes “revela ya la enorme complejidad del arte desplegado” (11) en su libro y, además, nos da ciertas claves de lectura, que, bien comprendidas, pueden permitirnos desentrañar algunos as-

pectos del *Quijote* de mejor manera. Pero el Prólogo no es lo único que antecede al primer capítulo del relato: entre éste y aquél, hay, como se sabe, un grupo de poemas, cuyos supuestos autores son, en su mayoría, personajes tomados de libros de caballerías. Se trata de diez textos de una riqueza enorme que, en su diálogo con el resto del libro, aportan nuevas claves de lectura y permiten profundizar en algunas de las ya otorgadas previamente a lo largo de “la prefación”. En este trabajo me ocuparé de uno de ellos, con la intención de proponer un modelo de análisis del conjunto. Sin embargo, para comprender cabalmente sus funciones y su configuración, es necesario que antes me refiera a ciertos pasajes de ese texto que da inicio con el vocativo “Desocupado lector”.

El primero es aquel en el cual Cervantes se dirige justo a éste y le dice: “Solo quisiera dártela [la historia] monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse”(10).¹ La afirmación nos desconcierta, primero, porque lo que está frente a nuestros ojos es justo ese “ornato de prólogo”, cuyas páginas el autor preferiría no darnos —¿o no habernos dado? Esto, como apunta Frenk, constituye un primer paso hacia la completa negación del texto que estamos leyendo. Pero el Prólogo es sólo un elemento de esa cláusula: el otro son justo los poemas “que al principio de los libros suelen ponerse”. Así, la primera mención de los poemas preliminares consiste en la negación de su futura existencia.²

La voluntad, expresada por el autor, de no ceñirse a determinadas costumbres editoriales puede hacer que nos preguntemos a qué se debe tal decisión. Más adelante, ya en el diálogo entre Cervantes y su amigo,

¹ Todas las citas del *Quijote* fueron tomadas de la edición crítica dirigida por Francisco Rico y publicada, en dos tomos, por Galaxia Gutenberg y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, en 2012 (segunda edición). El texto del *Quijote* completo se halla en el primer tomo, por lo que, al final de las citas, indico únicamente los números de página. Asimismo, se verá que hago referencia constante a las notas de la edición, elaboradas por Joaquín Foradellas; en esos casos, cito su apellido y los números de página y nota.

² Es importante señalar que en otras obras cervantinas —*La Galatea*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*— sí aparecen versos de otros autores al inicio, escritos en alabanza del autor y la obra, además de que el propio Cervantes escribió alguno que otro con esos fines, para varios libros de contemporáneos suyos.

se nos ofrece una primera respuesta. Nos dice el autor —o, más bien, le dice a su interlocutor ficticio—: “[H]a de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celeberrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España” (12-13).³ Esto contradice lo dicho anteriormente: al parecer, no es que Cervantes no quiera incluir sonetos y demás poemas al principio de su obra, sino que, como las normas editoriales indican quiénes deben ser los autores de esos poemas, y él, aparentemente, sólo tiene acceso a unos cuantos artesanos amigos suyos, no ve forma de poder remediar tal ausencia. Es, a diferencia de la actitud inicial, una más cercana a la resignación, y tal actitud se ve reforzada cuando, un poco más adelante, Cervantes manifiesta la decisión de no publicar su libro, por las “faltas” que éste tiene: “[Y]o determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos” (13). Pero aquí se nos presenta otro matiz de significación, de nuevo más voluntario: no se trata de que Cervantes no pueda, en un sentido estricto, remediar tales ausencias. Más bien, decide no hacerlo; pero su decisión está determinada, según ahora vemos, por el orgullo, transmitido por una especie de *captatio benevolentiae* sarcástica, con la cual se da a entender lo insensata que al autor le parece toda la situación. La aparición del orgullo es brusca: el autor viene hablando de sus limitaciones, y, de repente, su aparente resignación se transforma en la certeza de su talento.

³ Foradellas, en la nota 37, dice: “este comentario de Cervantes ha dado pie a conjeturar que en los preliminares del *Quijote* colaboraron otros escritores amigos”. Y, en efecto, varios autores han afirmado que por lo menos algunos de los poemas preliminares no fueron escritos por Cervantes, sino por poetas amigos suyos. Sea como fuere, lo que me parece más relevante es el hecho definitivo de que Cervantes, los haya escrito todos o no, decidió incluirlos en el *Quijote*.

A partir de esa intervención de Cervantes como personaje, el amigo tomará la palabra. En su boca, continuará la ambivalencia vista hasta ahora. Sobre los poemas, nos dice en primera instancia:

Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren desta verdad, no se os dé dos maravedís, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribiste (14).

Tan cínica sugerencia implica darle la vuelta a las costumbres editoriales, a la vez que desnuda el carácter absurdo de ese aparato de poemas y demás textos de alabanza, el cual, en efecto, muchas veces era compuesto, un tanto hipócritamente, por los propios autores —como Lope de Vega. Pero también provoca una especie de confianza en el lector, quien ahora puede pensar algo como: “este autor sí me habla con franqueza y aun si los poemas aparecieran, ya sabré yo que él mismo los escribió, y no habrá engaño”. Además, surge una interrogante muy simple, pero provocadora de expectativa: ¿quien escribe habrá o no habrá hecho caso a la recomendación de su amigo? No obstante, tal pregunta parece volverse innecesaria un poco después, cuando el amigo mismo cambia de parecer y, entonces, le dice a Cervantes: “Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías. [...] Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere” (18-19).

El juego de contradicciones y ambigüedades desplegado a lo largo del Prólogo se inserta dentro de una estrategia de despiste que abarca el resto de la obra, estrategia destinada a confundir al lector y a hacerle ver hasta qué punto las afirmaciones del autor —o del narrador, más adelante— no pueden tomarse como verdades; al menos no automáticamente. En la cita anterior, el cambio de perspectiva del amigo forma parte de

esa estrategia: tal cambio provoca en el lector el rechazo de una interrogante que antes parecía legítima (la de si Cervantes habría seguido el consejo de su amigo y escrito él mismo los poemas preliminares, o no). Y la cosa no para allí: la sensata recomendación del amigo recién citada, según se nos hace creer poco después, logra convencer a Cervantes, quien ya no se preocupará por fingir ningún aparato de erudición ni por escribir poemas laudatorios, “ahijándolos” a personajes diversos, pues el libro y su tema no lo necesitan. La interrogante del lector queda totalmente descartada. Y, sin embargo, una página después, dan inicio los poemas preliminares con falsos autores. Es justo por lo anterior que Martín diga que “[t]he preliminary sonnets⁴ introduce the irony and paradox —the humor— that is the cornerstone of the great novel” (127), porque el libro mismo comienza con esta sorprendente contradicción. La introducción de tales recursos es una especie de advertencia para que seamos muy cuidadosos durante la lectura del libro. Cervantes mismo, en su continua maquinaria de engaños y de enredos, confunde al lector y socava la confianza antes ganada por la aparente franqueza de ciertos pasajes. El lector, de esa forma, acabará por convencerse de lo que ya he mencionado: nada de lo dicho por el escritor o el narrador puede tomarse, de entrada, como una verdad. El Prólogo es, por lo tanto, una especie de campo de entrenamiento para lo que vendrá a partir del primer capítulo de la obra, y lo mismo ocurre con los poemas preliminares, según expondré más adelante.

Todo el juego desplegado hasta aquí por Cervantes nos resulta sumamente divertido no sólo por el humor evidente de muchas frases, sino por la construcción toda del texto; por sus aparentes contradicciones, por sus cambios de perspectiva, por la manera en la que va alterando nuestras convicciones e intuiciones. El autor nos hace andar por un camino enredado, pero estimulante para la inteligencia y, en los traspiés a los que nos orilla, nos invita a reírnos, como ante el vértigo de una caída inminente que, sin embargo, logramos evitar.

⁴ El libro de Martín, como se puede ver por el título, sólo se ocupa de los sonetos. Por eso, ella no habla de “poemas” o “versos” preliminares. Es curioso, sin embargo, que lo haga así en este punto, pues el primer poema en aparecer en el libro son las décimas de Urganda.

Damos vuelta a la página y nos encontramos con los poemas preliminares, de los cuales, en resumen, se nos ha dicho lo siguiente: primero, que no estarían, porque Cervantes lo decidió así; luego, que tal decisión no fue un acto de voluntad tan libre, sino más bien producto de la resignación; después, que esa aparente resignación es más bien cierta renuencia surgida del orgullo. Más adelante, ya en boca del amigo, se recomienda que sí aparezcan los poemas, los cuales podrían ser escritos por el propio Cervantes, quien les asignaría falsos autores, como para cumplir, aunque sea por medio de la mentira, con las convenciones de la época. Pero el amigo acaba por cambiar de parecer y sugiere no preocuparse más por todas esas cosas, cuya inclusión, afirma, no es necesaria. Al final, y a pesar de que Cervantes aparenta aceptar esas recomendaciones, los poemas sí aparecen, pero con una vuelta de tuerca, ya anunciada en la primera intervención del amigo: los autores a quien se los atribuye no son duques o marqueses o poetas celeberrimos de la época, sino personajes fantásticos.⁵ La transgresión de las normas editoriales de la época es, por lo tanto, aún más evidentemente burlesca. En ese sentido, la aparición de los poemas, más que negar lo dicho en el Prólogo, lo sustenta mediante una doble negación, pues ellos mismos constituyen una burla (Martín: 127).

Queda claro, entonces, que el autor no incluye los poemas para cumplir con ninguna convención: más bien los utiliza para llevar un paso más allá la mofa de tales convenciones. En lugar de conformarse con los comentarios del Prólogo, “Cervantes apparently contradicts [himself] by incurring in the same ‘vice’ he is criticizing. By making his panegyrics ridiculous, however, he advances the satire even more”. Además, “[h]is sonnets not only burlesque the practice in general, but also allow him to personalize his mockery by filling the poems with specific allusions” (Martín: 128); es decir, le permite dirigir sus burlas a personas concretas —a Lope, por ejemplo—, agregando un nuevo nivel

⁵ El amigo recomienda atribuir los poemas “al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda”, “personajes legendarios, con presencia frecuente en la literatura caballerescas” (Foradellas: 14, 49). Sin embargo, Cervantes va mucho más allá: la mayoría de los autores de los poemas preliminares no son unos simples personajes de la literatura caballerescas, sino héroes de la talla de Amadís u Orlando, o tan famosos como la sabia Urganda.

de significación a los poemas. Por último, el hecho de que los poemas sean ahijados a personajes del ámbito caballeresco le permite a Cervantes dos cosas: por un lado, demostrar su conocimiento del referente de su historia —no finge la erudición, sino que la demuestra, en lo pertinente— y, por otro, “Just as Erasmus’ *Stultitia* provides ironic distance that intervenes between Erasmus and his satire, the ‘authors’ of the sonnets provide Cervantes with the ironic distance he needs from which he can mock and criticize at will”. Además, “[o]n a structural and stylistic level, he is also anticipating the ambiguity and the ironic distance to be created within the body of the novel by the authorship confusion between Cide Hamete, the translator, the narrator, and the second author” (130),⁶ algo, sin duda, fundamental.

Llegados a este punto, analizaré a continuación —como ya se ha anunciado— uno de los poemas de los preliminares: me refiero al primero de ellos.

Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la desconocida

Dirigido, como su título lo anuncia, *al libro del Quijote* por Urganda la desconocida —personaje del *Amadís de Gaula*—,⁷ es un texto compuesto por seis décimas de cabro roto (es decir, que en la última palabra de cada

⁶ La influencia de Erasmo en todo este juego, así como en la burla misma a las convenciones, es, según lo registra Martín (127-128), muy importante.

⁷ Urganda es la hechicera que protege a Amadís a lo largo de sus aventuras. “Su figura es de tal relevancia que aparece incluso antes que Amadís en orden a elogiar el *Quijote*. Y es interesante reparar en ello, pues si la presencia de Amadís y otros héroes en la autoría de los sonetos se explica porque este paladín representa aquello en lo que don Quijote desea convertirse, un lugar al que desea llegar, Urganda es figura del proceso de cambio en sí mismo, subrayando, en el umbral del texto, el papel fundamental que representará la transformación en la novela” (Gerber: 4). Se la conoce como “la desconocida”, porque tiene la cualidad de presentarse siempre con un aspecto distinto; así, nadie puede reconocerla si ella no lo desea. Su participación en el libro de *Amadís* es fundamental, ya que, además de proteger al héroe, es determinante para el desarrollo de ciertos sucesos. En el *Quijote* de 1605, su nombre aparecerá mencionado dos veces más, en los capítulos V y XLIII, como un personaje que don Quijote invoca para solicitarle su protección o ayuda. Tales apariciones sirven también como recordatorio de este poema, y lo mismo sucederá con los autores de los demás poemas.

uno de sus versos los sonidos o sílabas siguientes a la vocal acentuada están suprimidas, lo cual da, como resultado, un poema en versos agudos).⁸ Líneas arriba, resalté con cursivas la palabra *al*: en el juego ficcional, es el libro, convertido en personaje, el interlocutor de Urganda, quien le da una serie de consejos y recomendaciones para que se convierta, a sí mismo, en una mejor pieza literaria. Dice Ullman: “Urganda is supposed to be omnipresent and omniscient. She stands up to her reputation in this case, for her *décimas* are addressed to the book itself, the whole book [...]. She sees and understands all. I would venture to say that she is Cervantes’ muse, just as she had been Amadis’ protectress, for she speaks in the future, benevolently watching over the work” (216).

La personificación del libro se hace evidente desde el comienzo:

1 Si de llegarte a los bue-,
libro, fueres con letu-,
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-.
Mas si el pan no se te cue-
por ir a manos de idio-,
verás de manos a bo-
aun no dar una en el cla-,
si bien se comen las ma-
por mostrar que son curio-
(vv. 21-22).⁹

⁸ Este tipo de estrofa es muy peculiar; crea un contraste único entre la rima y la palabra que la contiene: por un lado, la rima, elemento de unión entre los versos de la estrofa, está formada por el sonido de los vocablos cortados; por otro, el hecho de que las palabras finales de cada verso estén incompletas nos obliga, simultáneamente, a completarlas y lograr que el poema tenga sentido. El efecto generado resulta sumamente desconcertante, pues, además, las palabras completas no riman entre sí. Asimismo, la pobreza de rimas, aunada al carácter agudo de los versos, hacen que este tipo de estrofa sea sumamente apto para poemas con fines lúdicos y burlescos (sobre su origen e historia, véase Anaya: 34-37).

⁹ Las palabras finales de verso son: *buenos, letura, boquirrubio, dedos, cuece, idio-
ta, boca, clavo, manos y curiosos*. Como se puede ver, he numerado las estrofas para hacer más sencilla la referencia a ellas.

Como puede verse, desde el segundo verso aparece la palabra “libro” como vocativo, lo cual especifica, muy claramente, a quién se dirige el sujeto lírico en su discurso. Esta estrofa, además, contiene la primera recomendación de Urganda para el libro: la de buscar atinadamente a su futuro público lector: sí, los *buenos*, a quienes debería llegar con *letura*; no los *idiotas*, los pretenciosos o *boquirrubios* que quieren demostrar, todo el tiempo, su sabiduría —aunque no *den una en el clavo*—, quienes, por lo tanto, juzgarían mal al libro —le dirían que *no pone bien los dedos*—,¹⁰ desnudo como está de la parafernalia de la falsa erudición. Ahora bien, ¿quiénes son esos *buenos* a quienes sí debe *llegarse*? El adjetivo tiene una connotación moral, aquí limitada por contraste: los buenos son aquellos que no son idiotas o pedantes. Pero el poema tiene algo más por decir: la expresión *ir con letura* está tomada de un dicho popular y significa ir con atención.¹¹ El juego de palabras es evidente (¿cómo podría allegarse un libro a los otros, si no es por medio de la lectura?) y muy significativo, pues no es tan sólo una simple lectura la que este libro exige, sino una lectura cuidadosa, atenta. De esa manera, Cervantes traslada al libro personificado una actitud ideal en el lector —su cuidado a la hora de enfrentarse a la obra— y en ese juego del lenguaje, tan sutil, está contenida parte del significado del vocablo *buenos*, en el contexto del poema. Debemos pensar, por lo tanto, que con él se refiere a aquellos *desocupados*, evocados en las primeras palabras del Prólogo, que tengan la disposición de ir también *con letura* leyendo su obra y descifrando sus secretos.¹² Los consejos destinados al libro en la primera estrofa parecen estarlo realmente a nosotros, los lectores.

La segunda estrofa, a diferencia de la anterior, no hará referencia al Prólogo, pero sí a otro contenido paratextual que lo precede —me refiero a la Dedicatoria—, al cual extiende y enriquece, jugando con la ficción: en el poema, el Duque de Béjar, a quien está dedicado el libro, y su

¹⁰ La metáfora proviene de la música: los guitarristas, cuando *ponen mal los dedos*, provocan un sonido desagradable.

¹¹ Tal significado es consignado por Foradellas en nota al pie (259, 21.1), y es el que está presente, también, en los versos 100 y 101 del *Viaje del Parnaso* (“Vayan pues los leyentes con lectura, / cual dice el vulgo mal limado y bronco”).

¹² La idea de que el libro requiere una lectura cuidadosa se repite en varios momentos del *Quijote* —por ejemplo, en el epígrafe del capítulo XXVIII de la Segunda Parte.

árbol genealógico son tan famosos que hasta los personajes de los libros de caballerías los conocen. Asimismo, la estrofa anticipa, de alguna manera, la importancia de los dichos populares en el *Quijote*, ya que la metáfora que la sustenta está construida, completamente, con base en uno:

2 Y pues la espiriencia ense-
que el que a buen árbol se arri-
buena sombra le cobi-,
en Béjar tu buena estre-
un árbol real te ofre-
que da príncipes por fru-,
en el cual floreció un du-
que es nuevo Alejandro Ma-:
llega a su sombra, que a osa-
favorece la fortu-
(v. 22).¹³

Sin duda, Cervantes espera hallar en Béjar un *buen* lector de su libro; o al menos, uno que no le reproche la desnudez de erudición. Recorremos el siguiente segmento de la Dedicatoria:

[S]uplico le reciba [al libro] agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, no continiéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos (8).

A pesar de sus continuos comentarios acerca de la falta de erudición de su obra, Cervantes, tanto en la estrofa que aquí nos ocupa como en la Dedicatoria, introduce dos referencias cultas que lo contradicen: por un lado, los últimos dos versos de la estrofa reproducen uno de Virgilio, “Audentes Fortuna iuvat”; por el otro, la Dedicatoria “está zurcida,

¹³ Las palabras finales de verso son: *enseña, arrima, cobija, estrella, ofrece, frutos, duque, Magno, osado y fortuna*.

línea a línea, con retazos de la que Fernando de Herrera puso al frente de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580), más algún fragmento del prólogo de Francisco de Medina a ese mismo volumen” (Foradellas: 7, en nota al pie). Algunos autores —Foradellas y Rico entre ellos— aseveran que la Dedicatoria es enteramente ajena a Cervantes; sin embargo, la afición cervantina por Garcilaso, compartida por don Quijote; el comentario citado acerca de la supuesta falta de erudición de su obra, tan cervantino también, y las típicas ambigüedades acostumbradas por nuestro autor pueden hacernos pensar otra cosa: que la Dedicatoria sí fue escrita por Cervantes, quien la utiliza, en parte, para dejar en claro su molestia ante la pedantería y la erudición falsa o innecesaria. Sin embargo, para que no parezca que emite tales juicios por envidia o porque él carece de tales herramientas, las de la cultura literaria, introduce, aquí y allá, referencias cultas no especificadas —la dedicatoria de Herrera; el verso de Virgilio—, pero que podrían ser descifradas por los *buenos* lectores de su libro.

De ser así, la referencia al volumen de los poemas de Garcilaso no sería casual ni se explicaría como una decisión del impresor, como sugiere Rico. Además, habría que sumar, a las características de los *buenos* lectores, cierto conocimiento literario, fundamental para poder seguir al autor en tales juegos.

Es también muy significativo, en la Dedicatoria, el uso de la construcción “para que a su sombra [...] ose parecer seguramente”, pues el dicho popular sobre el cual se construye toda la estrofa anterior es aquel de “el que a buen árbol se arrima / buena sombra le cobija”, y su significado es el mismo que la construcción señalada en la Dedicatoria: la sombra del árbol ofrece protección y da seguridad a quien se coloque bajo su amparo. Ese árbol es el duque de Béjar —o su árbol genealógico—, y la estrofa, entonces, es sólo el desarrollo de esa idea, ya aparecida anteriormente.

Siguiendo con el análisis de la estrofa, podemos decir que, si en la anterior a ésta el consejo de Urganda parecía destinado, en el fondo, a los lectores, el de ahora estaría dirigido, en realidad, al autor del libro, pues es él quien debe buscar la protección de su mecenas. En este nuevo traslado de atributos o acciones al libro personificado, Cervantes completa la idea de que la obra existe, en todo su esplendor, porque alguien la escribió, pero también porque alguien, capacitado para entenderla, ha

de leerla. Nada más lógico, entonces, que el hecho de que Urganda le recomiende al libro, como personaje, la adopción de ciertas características ideales de ambos polos, creador-lector, para mejorar. Esto ya se ha visto en las dos estrofas pasadas, y se seguirá viendo en las cuatro últimas.

La tercera, por otro lado, se ocupa de un nuevo aspecto —del personaje de la obra:

3 De un noble hidalgo manche-
contarás las aventu-,
a quien ociosas letu-
trastornaron la cabe-;
damas, armas, caballe-,
le provocaron de mo-
que, cual Orlando furio-,
templado a lo enamora-,¹⁴
alcanzó a fuerza de bra-
a Dulcinea del Tobo-
(22).¹⁵

Los receptores actuales del *Quijote*, antes de emprender su lectura, poseemos, por lo general, alguna información acerca del personaje. Ciertos autores afirman que hacer a un lado esa información es imposible; sin embargo, para entender algunas de las intenciones de Cervantes como autor, debemos intentar, dentro de lo posible, ponernos en los zapatos de los lectores que, seguramente, estaban en su mente al redactar

¹⁴ *Templado* equivale a *afinado*, en el sentido en que se afina un instrumento. Cabe la interpretación, acorde con el texto, de que este verso no se refiere a Orlando, sino a don Quijote. Así, se puede entender que las mismas “lecturas” ociosas sobre damas, armas y caballeros fueron las que “templaron” a lo enamorado a don Quijote, o sea: las lecturas mismas provocaron su necesidad de tener una dama, y, por tanto, la elaboración fantástica de Dulcinea.

¹⁵ Las palabras finales de verso son: *manchego, aventuras, leturas, cabeza, caballeros, modo, furioso, enamorado, brazos y Toboso*. Toda la estrofa gira en torno a la comparación entre don Quijote y Orlando, sustentada, sobre todo, en el elemento compartido de la locura, y reforzada por la reproducción, en el quinto verso, del primero del *Orlando furioso*. Asimismo, la cita velada es otro guiño libresco no explícito, pero fácilmente identificable por el lector ideal al que Cervantes apela.

la obra; es decir, de sus primeros lectores contemporáneos, quienes, a la hora de enfrentarse con el libro, no tenían por qué saber de antemano nada sobre sus personajes o su historia. En ese sentido, no deja de sorprenderme que sean los diez versos arriba citados el primer lugar en el libro donde se mencionan aspectos tan fundamentales del personaje que le da título, tales como la locura o su devoción amorosa por Dulcinea.

La estrofa aquí tratada contiene la primera mención circunstanciada —aunque todavía incompleta— del tipo de caballero que es don Quijote: un hidalgo —esto ya lo sabíamos desde el título— que enloqueció por leer libros de caballerías. Si bien al finalizar el Prólogo el lector puede intuir que don Quijote (a pesar de que se ha hablado de él como “luz y espejo de la caballería andante”, o con alusiones a su valentía) no es un caballero típico,¹⁶ en ese punto no tiene muchas herramientas para saber en qué consiste su atipicidad (en el Prólogo hay una sola posible mención de la locura de don Quijote, y es bastante oscura).¹⁷ Ahora se nos aclara que tal atipicidad consiste, sobre todo, en su locura, lo que incita otras interrogantes (*¿sus aventuras son reales? ¿Está loco, pero, a pesar de ello, es el hombre valiente y ejemplar del que me han hablado?*). Cervantes es muy hábil en el manejo de la tensión: al mismo tiempo que satisface algunas expectativas, provoca otras; de tal suerte, el lector tiene la sensación de ir descubriendo ciertos elementos, ciertas pistas —lo que es siempre reconfortante—, pero la curiosidad que lo invita a seguir leyendo no se ve disminuida.

¹⁶ Algunos elementos que provocan tal intuición están no sólo presentes en el Prólogo, sino que aparecen ya en el título de la obra: “*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*” es una provocación humorística: Cervantes presenta a un caballero ingenioso, y no fuerte; hidalgo, y no de la alta nobleza; además, se llamará don Quijote, es decir, parte de la armadura que protege el muslo [...], y se pondrá un don ‘que no tuvieron sus padres ni agüelos’ [...]. Como solían hacer los caballeros andantes, tomará por sobrenombre el de su tierra, la Mancha, que era símbolo de rusticidad en el Siglo de Oro por tener fundamentalmente actividades agropecuarias” (Anaya: 32-33).

¹⁷ Me refiero a aquel pasaje en donde el autor describe a su personaje o a su libro, o a ambos a la vez, como a un “hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” (9). Foradellas, en nota al pie, apunta que lo de “antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados” podría referirse a la locura de don Quijote, y sin duda es así; no obstante, se trata de una referencia imposible de desentrañar en una primera lectura.

La aparición de Dulcinea es otro elemento de tensión narrativa. El lector, muy probablemente, supone que si don Quijote no es un caballero típico, tampoco su dama lo será. De cualquier modo, esta primera mención de Dulcinea no le permite formarse una idea de cómo será el desarrollo del personaje, el cual, como se sabe, no aparece en la historia, más que en boca de don Quijote y de quienes lo rodean. Decir, entonces, que el hidalgo enloquecido por las lecturas caballerescas *alcanzó a fuerza de brazos / a Dulcinea del Toboso* es una falsa pista; una línea de tensión sin posibilidades de ser satisfecha. Ya dije de qué maneras el tono, la estructura y el contenido del Prólogo nos dan a entender que no hay que creerle mucho a Cervantes; pero también, es obvio, el lector no puede descartar, de entrada, elementos tan importantes como la culminación de la relación amorosa entre el caballero y su dama, y, en consecuencia, queda pendiente de lo que sucederá en la historia. Vemos aquí un nuevo elemento de la estrategia cervantina de despiste.

Con esta estrofa se cierra la triada abierta por las primeras dos: los requerimientos ontológicos del libro quedan satisfechos: ahora resulta claro que éste existe no sólo gracias a su creador y a sus posibles receptores, sino también a la historia contada en sus páginas. Una vez conseguido lo anterior, las siguientes cuatro estrofas pondrán especial énfasis en el papel de la escritura y reforzarán algunas de las opiniones ya expresadas por Cervantes en el Prólogo.

4 No indiscretos hieroglí-
estampes en el escu-,
que, cuando es todo figu-,
con ruines puntos se envi-.
Si en la dirección te humi-,
no dirá mofante algu-:
«¡Qué don Álvaro de Lu-,
qué Aníbal el de Carta-,
qué rey Francisco en Espa-
se queja de la fortu-!»
(23).¹⁸

¹⁸ Según Foradellas, las palabras finales de verso son: *hieroglíficos, escudo, figura, envida, humilla, alguno, Luna, Cartago, España y fortuna*. Sin duda, “envida” es la

El significado de esta estrofa es un tanto oscuro. La opinión general es que los *hieroglíficos* y el *escudo* tendrían que ver con burlas muy concretas dirigidas a algunos de los contemporáneos de Cervantes, como Lope o el autor de *La pícara Justina*;¹⁹ no obstante, más allá de la referencia precisa, lo que Urganda le dice al libro es: no quieras pretender ser algo que no eres, estampando en tu escudo de armas —el de tu linaje— indiscretos —o sea, mentidos— dibujos. Los siguientes dos versos (*que cuando todo es figura / con ruines puntos se envida*) cambian radicalmente el referente, pues la metáfora contenida en ellos se basa en un juego de cartas: como lo apunta Foradellas en nota al pie, “en el juego de la primera o quínolas, las figuras (sota, caballo y rey) eran los naipes de menos valor, de modo que envidar (‘hacer envite, llevar la partida adelante, apostar’) no teniendo otros suponía hacerlo con ruines puntos, con malas cartas, en un farol destinado a fracasar” (23, 9). Es decir: si todo es *figura* cuando no viene al caso, cuando todo es pedantería y esnobismo, las cartas se vuelven *ruines*. Tal situación, bien comprendida por un *buen* lector, hace quedar mal a quien escribe.

La segunda parte de la estrofa da inicio con un condicional y nos dice que si, al revés de lo anterior, se es humilde “en la dirección”, el escritor no se estaría exponiendo a las burlas de los otros. Los cuatro versos que encierran esa posible burla son calca de unos de Fray Luis (Foradellas: 23, 12).

La siguiente estrofa continúa la misma línea de ideas, aunque es mucho menos complicada:

5 Pues al cielo no le plu-
que saliese tan ladi-

palabra que mejor completa el cuarto verso, porque la metáfora que con él concluye tiene un referente muy preciso en un juego de naipes (“envidar” significa hacer un tipo de apuesta). Pero “envi-” trae también a la mente otra palabra, de uso mucho más común: la “envidia”, la cual, además, es una de las constantes dentro de los poemas preliminares.

¹⁹ “La opinión más común es que el *escudo* debe de ser el de Bernardo del Carpio [...], que Lope de Vega imprimió en varios libros suyos para fingirse una noble ascendencia. Por otra parte, se ha pensado que los *indiscretos hieroglíficos* podrían aludir a *La pícara Justina* (1604), de Francisco López de Úbeda, obra pródiga en acertijos y referencias enigmáticas y en cuya portada figura un arbitrario escudo del destinatario de la novela, don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias [...], quien por entonces se esforzaba por probar una nobleza que a todas luces no tenía” (Foradellas: 23, 8).

como el negro Juan Lati-,
hablar latines rehú-.
No me despuntes de agu-,
ni me alegues con filó-,
porque, torciendo la bo-,
dirá el que entiende la le-,
no un palmo de las ore-:
«¿Para qué conmigo flo-?»
(23-24).²⁰

La única referencia que hoy en día resulta un tanto oscura es la de Juan Latino “esclavo negro que llegó a catedrático de latín” (Foradellas: 24, 14), pero, por ser un personaje muy conocido en su época, no era tal para los lectores contemporáneos al libro. Sea como fuere, y aunque se desconociera el referente anterior, el sentido de la estrofa es muy claro: “pues el cielo no quiso que fueras tan culto, no te pongas a hablar en latín, ni salgas con citas de filósofos. Si así lo haces, te será reprochado”.²¹ Hay aquí un eco de la parte final del Prólogo, cuando el amigo le dice a Cervantes que, como su libro es una “invectiva contra los libros de caballerías”, no necesita de todo ese ornato; no obstante, ahora se introduce una variación muy interesante, al tratar al libro como un ser capaz de ir tomando las decisiones que lo hagan ser mejor. Pareciera, entonces, que esa decisión trasciende al escritor y que tanto su contenido como su conformación, designados casi por un poder divino (*pues al cielo no le plugo*), le son inherentes al libro, el cual fallaría al tratar de ir en contra de su naturaleza. Siguiendo esa idea, el libro sería, entonces, autor de sí mismo, curiosa anulación del escritor que antece-

²⁰ Las palabras finales de verso, según Foradellas, son: *plugo, ladino, latino, rehúsa, agudo, filósofos, boca, leva, oreja y flores*. Yo creo que la del octavo verso bien pudiera ser también “letra”, y, de ser así, transmitiría más o menos el mismo sentido (“leva” es engaño; el que entiende la “letra” sería capaz de ver detrás de las palabras para desentrañar cualquier “leva”).

²¹ La censura contra los que presumen falsamente de saber latín había aparecido ya desde el Prólogo, y se repetiría en otras partes de la historia —el capítulo XXIX de la Segunda Parte, por ejemplo— y en otras obras cervantinas —como el *Coloquio de los perros* (cfr. Foradellas: 949, 8).

de, de alguna forma, al juego autoral y de la voz narrativa presente a lo largo de toda la obra.

Tanto en la cuarta estrofa como en ésta, vemos engrosarse el significado de aquellos *buenos*: la cualidad presentada ahora es la de poder desenmascarar las mentiras de la autoalabanza y de la vana pretensión (íntimamente vinculada, por cierto, con la de darse cuenta cuando el autor introduce, veladamente, referencias eruditas pertinentes). Y algo más: no sólo es que los buenos lectores puedan desenmascarar al autor, sino que, al hacerlo, su reacción natural sería, en un primer momento, la burla (*no te dirá mofante alguno*), y, en un segundo, la indignación (*dirá el que entiende la leva (o la letra) [...] “¿Para qué conmigo flores?”*). Es decir, Cervantes quiere dirigirse a aquellos que, al compartir su indignación ante el esnobismo de otros autores, no sólo no le exigirían actuar como ellos, sino podrían comprender mejor o sentirse identificados con su reacción creativa al respecto. De esa manera, en su tono bromista, reforzado por la elección misma del tipo de composición, el poema se burla de toda una gama de escritores cuyas obras contienen todo aquello que Cervantes rechaza.

Veamos las siguientes dos estrofas —las últimas del poema—:

6 No te metas en dibu-,
ni en saber vidas aje-,
que en lo que no va ni vie-
pasar de largo es cordu-,
que suelen en caperu-
darles a los que grace-;
mas tú quémate las ce-
sólo en cobrar buena fa-,
que el que imprime neceda-
dalas a censo perpe-.²²

7 Advierte que es desati-,
siendo de vidrio el teja-,
tomar piedras en las ma-
para tirar al veci-.
Deja que el hombre de jui-
en las obras que compo-
se vaya con pies de plo-,
que el que saca a luz pape-
para entretener donce-
escribe a tontas y a lo-
(vv. 24-25)²³

²² Las palabras finales de verso son: *dibujos, ajenas, viene, cordura, caperuza, gragejan, cejas, fama, necedades y perpetuo*.

²³ Las palabras finales de verso son: *desatino, tejado, mano, vecino, juicio, compone, plomo, papeles, doncellas y locas*.

Ambas tratan, con variaciones, el mismo tema: en la sexta, Urganda recomienda no complicarse metiéndose en las vidas de los demás, y destaca que lo importante es lo alcanzable, por medio del esfuerzo, con la propia; así, si el libro se esmera en no llegar a la imprenta lleno de necesidades, podrá estar tranquilo, pues ya impreso quedará expuesto al “censo perpetuo”. (Es muy curioso que, en la personificación del libro, sea ahora él no sólo dueño y artífice de su contenido, sino de su propia existencia material.) En la séptima, la idea de que no es recomendable meterse con los demás se extiende: tal actitud no conviene, además, porque entonces los agredidos la tomarían en contra de uno, y ¿cómo tirarle piedras al vecino, si nuestro techo es de vidrio y, en su segura venganza, podría destrozarlo de una pedrada? Termina la última estrofa con seis versos un tanto confusos que, en mi interpretación, se refieren a lo siguiente: el escritor de buen juicio puede avanzar con seguridad; no así los que escriben sobre frivolidades, improvisadamente y para un público que no merece otra cosa. Es difícil acomodar el imperativo “Deja” en toda esta construcción. Probablemente se trata de una cláusula más impersonal, aunque extraña: debe dejarse al hombre con juicio avanzar decidido y libre, y esa libertad y decisión es aplicable a tu creador, libro, y, por tanto, a ti mismo.

Cervantes no deja de tomarnos el pelo: en las estrofas cuatro y cinco, hemos visto cómo se la pasa burlándose de otros escritores y ahora Urganda le aconseja al libro no meterse en vidas ajenas. ¿Es una manera de hacerse el inocente? Puede ser, pero también es posible que, así como en las otras estrofas se burla de los demás, aquí les hace una advertencia, que, más o menos, sería la siguiente: “esmérense más en su propio trabajo, ustedes que se la pasan imprimiendo necesidades, y commigo no se metan: ya les demostré que su tejado es el de vidrio y que puedo quebrarlo de una pedrada. Déjenme, a mí, hombre de juicio, avanzar con pies de plomo, pues no compongo, como ustedes, obras a tontas y a locas (a lo loco y para un público de doncellas locas y tontas)”. De tal suerte, la arenga de Urganda *para* el libro terminó siendo para el escritor y para el buen receptor de la obra, pero también para los malos receptores, para esos idiotas, boquirrubios, en tono de burla y amenaza.

Repasemos estas últimas cuatro estrofas: la cuarta y la quinta son recomendaciones creativas, y constituyen un eco de aquellas del Pró-

logo, cuando el amigo le dice a Cervantes que su deber es “procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos” (19). Las seis y la siete contienen sugerencias más ligadas con el contenido, y ambas terminan con referencias muy concretas a la existencia material del libro (“que el que *imprime* neceda-”, “que el que *saca a la luz pape-*”), lo cual las ancla, muy claramente, a un contexto literario. Además, si revisamos los primeros versos de las dos décimas, veremos cómo hay recomendaciones de Urganda que no sólo son válidas para los libros, o sus autores, sino para cualquiera (de ahí que podamos decir que son también una amenaza para los malos receptores de la obra): “No te metas en dibu-, / ni en saber vidas aje-, / que en lo que no va ni vie- / pasar de largo es cordu-,” y “Advierte que es desati-, / siendo de vidrio el teja-, / tomar piedras en las ma- / para tirar al veci-.” (Y de ahí también que, incluso, podrían ser una recomendación a don Quijote, quien, por no pasar de largo en cosas que no son de su incumbencia, muchas veces termina por hacer un mal, queriendo hacer lo que él cree necesario o justo, guiado por sus delirios y locuras.)

He tratado de dar un panorama de lo que sucede en cada estrofa del poema, y en él como conjunto. Ahora me gustaría resaltar lo siguiente: si el poema contiene una serie de consejos ofrecidos por Urganda al libro, con la finalidad de que éste se transforme en algo mejor de lo que *es*, vale la pena preguntarnos cómo se acomoda esto en el plano de la ficción. ¿Urganda redactó el poema antes de la escritura del libro, o antes de su versión definitiva? ¿Urganda le dice todas esas cosas al libro, ya que éste ha cometido tales errores, pero cuando aún puede remediarlos? ¿Urganda le habla a un libro aún en formación? ¿Cómo es eso posible, si tenemos el “Libro de Don Quijote” entre las manos? Lo que se está cuestionando de fondo, ya se ve, es la existencia misma de la obra —tal como sucede en ciertos pasajes del Prólogo.

Ulises Carrión dijo en un texto cuyo fin era desafiar la concepción tradicional del libro: “Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos” (37). Pareciera que Cervantes, cuatro siglos antes de Carrión, estaba ya jugando con esta concepción espacio-temporal: en los contenidos de ciertos elementos paratextuales —el Prólogo, el poema de Urganda— estamos, de alguna manera, presenciando el proceso de gestación del libro. No importa que ya lo tengamos físicamente en las manos: en el plano de la ficción, un plano casi metafísico, estamos viajando de su inexistencia a su existencia, conforme la sucesión del espacio y del tiempo se realiza con cada cambio de página.

Para concluir este análisis, me parece importante recuperar el siguiente párrafo de Martín:

The sonnets that frame Part One of *Don Quixote* contain the same humorous spirit as the rest of the novel. They share in the same madness that envelops the entire work. Yet from within this all-encompassing humor, the poems have meaning on several distinct, yet overlapping, levels. First, they reflect outward as a comment on current literary practices. Through the encomiums our novelist parodies the accepted custom of including laudatory verse [...] among the preliminaries to published books. [...] Next, the sonnets reflect inward to the “history” itself and comment upon it as a chivalric romance. The sonnets are also shaped a great deal by the literature of buffoonery. And within that broad context they contain many carnivalesque elements. Finally, the sonnets also have a personal, “underground” meaning. They are full of allusions to the surrounding literary *mundillo* and to Cervantes’s circle of acquaintances, especially Lope de Vega (126).

Aunque ella se refiere sólo a los sonetos, todos esos elementos y niveles de significado están presentes ya en las décimas de Urganda: en ellas Cervantes continúa burlándose de las convenciones editoriales y las pretensiones de algunos contemporáneos; en ellas ya se trazan lazos estrechos entre los poemas y el resto del libro —y no sólo con la historia de don Quijote, sino con la Dedicatoria y el Prólogo. Además, ya se ve cómo estos poemas son la continuación de ese “campo de entrenamiento” que constituye este último, pues siguen allanando el terreno con su

humor y construyendo la atmósfera propicia para comenzar el capítulo I de la mejor manera posible. Por último (y esto no lo anota Martín, tal vez porque las décimas de Urganda son las más representativas de ello), sirven también para contener y demostrar algunos de los preceptos estilísticos de Cervantes, entre los cuales destaca su conciencia de un receptor ideal, así como de sus posibles reacciones.

Dice Riley que la obra de arte es, para Cervantes, “un conjunto de delicadas relaciones entre el autor, la obra y el lector”; “[e]l haberse dado cuenta de ello [...] se manifiesta en su objetividad crítica, en la conciencia de su poder para controlar y manipular sus creaciones, y en su sensibilidad respecto a las reacciones del lector” (43), y sin duda ello se vuelve cada vez más evidente en estos preliminares, en los que se va dibujando la figura de un lector capaz de seguir a Cervantes en sus juegos, a la vez que se busca provocar en él una serie de sentimientos —la risa, la confusión, el deleite—, y crear expectativas sobre la trama del libro.

Aunque estas y otras características continuarán apareciendo a lo largo de los poemas siguientes, el de Urganda —quizá por su extensión, considerablemente mayor— me parece, al igual que su fingida autora, el más polifacético de todo el conjunto —y, por ende, el más complejo.²⁴

Los poemas preliminares del *Quijote* de 1605 han sido, por lo general, muy menospreciados por la crítica. Espero que este análisis sirva para valorarlos un poco más justamente y demostrar la enorme riqueza de cada uno de sus versos, así como para señalar los estrechos y significativos vínculos que tienen con el resto de la obra —aspecto que debería bastar para leerlos con más *lectura*, con más cuidado.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, EMILIANO. *Los poemas preliminares del Quijote de 1605*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015; en línea: <<http://132.248.9.32:8080/hermes/TesisFullTextSearcherHermes>> [fecha de consulta: 5 de octubre de 2016].

²⁴ Para un análisis detallado del resto de los poemas preliminares, remito a mi trabajo *Los poemas preliminares del Quijote de 1605*.

ANAYA FLORES, JERÓNIMO. “Los versos preliminares del *Quijote* y la ficción cervantina”, en *Cuadernos de estudios manchegos*, 32 (2008): 16-74.

CARRIÓN, ULISES. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones, 2012.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615]. Francisco Rico (ed.). Madrid: Galaxia Gutenberg, 2012.

FRENK, MARGIT. *Cuatro ensayos sobre el Quijote*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

GERBER, CLEA. “Bajo la advocación de Urganda la desconocida: continuidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del *Quijote*”, en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*. Ed. José Amícola. Buenos Aires: Orbis Tertius, 2009.

MARTÍN, ADRIENNE LASKIER L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991.

RILEY, EDWARD C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966.

ULLMAN, PIERRE L. “The Burlesque Poems Which Frame the *Quijote*”, en *Annales Cervantinos*, 9 (1963): 213-227.

EMILIANO ÁLVAREZ

Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y actualmente cursa la maestría en Letras Españolas en la misma institución. Su especialidad hasta el momento son los poemas incluidos en el *Quijote*. Es, además, profesor de bachillerato, poeta y ensayista. Su trabajo ha aparecido en diversas revistas nacionales. Ha publicado los libros *Nómen* (2011), *Papalote* (2013) y *El escenario* (2015). Fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas y del Programa Jóvenes Creadores del FONCA. Escribió el prólogo para *Perro de Goya y otros poemas*, de David Huerta (2012, Voz Viva de México). Participó en la antología de ensayos sobre la obra de Juan Rulfo, *El muerto era yo* (México y España, 2013), con un texto sobre dos cuentos del narrador mexicano. Desde 2011 es subdirector de La Diéresis (editorial artesanal).