

2016

El verso en la prosa: Apropiaciones garcilasistas en *Del amor y otros demonios* de García Márquez y en el *Quijote*

Jorge Wiese Rebagliati

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Rebagliati, Jorge Wiese (April 2016) "El verso en la prosa: Apropiaciones garcilasistas en *Del amor y otros demonios* de García Márquez y en el *Quijote*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/7>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**EL VERSO EN LA PROSA:
APROPIACIONES GARCILASISTAS EN *DEL AMOR Y OTROS
DEMONIOS DE GARCÍA MÁRQUEZ Y EN EL QUIJOTE***

Jorge Wiese-Rebagliati
Universidad del Pacífico

Uno de los rasgos de la novela *Del amor y otros demonios* (2012) de Gabriel García Márquez que más pueden llamar la atención de un lector contemporáneo es la inclusión de versos de Garcilaso de la Vega, el poeta toledano, en la prosa del premio Nobel colombiano. No ocurre lo mismo con el lector del *Quijote*, quien está habituado a que Miguel de Cervantes incorpore en la suya textos poéticos de diferente origen: versos de romances (caballerescos o no), y versos –y aun estrofas- de Ariosto, Ercilla, Juan de Mena, Jorge Manrique y, con mayor frecuencia, Garcilaso de la Vega¹.

Que García Márquez y Cervantes hayan coincidido en esta preferencia por Garcilaso es un dato que merece explorarse, así como la circunstancia de la inclusión de versos en la prosa de ambas novelas. ¿Cómo deben leerse los textos así configurados? ¿Cómo verso? ¿Cómo prosa? Y, asunto no menos importante: ¿cumplen los versos así interpolados alguna función? ¿Cumplen varias? Nos proponemos presentar estas cuestiones y aventurar algunas explicaciones.

Gabriel García Márquez incluye versos de Garcilaso fundamentalmente en el discurso de uno de los personajes de su novela: el Padre Cayetano Delaura. Delaura “[...] estaba convencido de que su padre era descendiente directo de Garcilaso de la Vega, por quien guardaba un culto casi religioso” (81). La remisión petrarquesca de su apellido –“De + Laura”², Laura es la amada de Francesco Petrarca- y la circunstancia de que el amor vivido entre Delaura y Sierva María sea un amor sexualmente no consumado, permiten clasificar la relación entre los amantes como amor cortés o cortesano³.

Delaura, enviado por el obispo local a exorcizar a la posesa Sierva María, se convierte, de hecho, en preceptor de la marquesita criolla, a quien instruye en esa especial variante de la experiencia amorosa que es el petrarquismo internacional mediante la memorización de los cuarenta sonetos de Garcilaso de la Vega⁴. Al principio de la relación, los versos de Garcilaso le sirven a Delaura para cortejar a Sierva María. Luego, cuando esta logra apropiarse de ellos, los versos se convierten en una de las formas más intensas del erotismo, en tanto una sexualidad contenida pero no menos radical expresa el juego erótico de los amantes con las variaciones fantásticas de una verbalidad desbocada⁵.

García Márquez describe el fenómeno así:

Una noche fue ella quien tomó la iniciativa con los versos que aprendía de tanto oírlos: *“Cuando me paro a contemplar mi estado y a ver los pasos por do me has traído”*.

Y preguntó con picardía:

“¿Cómo sigue?”

“Yo acabaré, que me entregué sin arte a quien sabrá perderme y acabarme”, dijo él.

Ella lo repitió con la misma ternura, y continuaron así hasta el final del libro, saltando versos, pervirtiendo y tergiversando los sonetos por conveniencia, jugueteando con ellos a su antojo, con un dominio de dueños. Se durmieron de cansancio⁶. (García Márquez, 2012:127)

En total, García Márquez incluye en *Del amor y otros demonios* nueve citas de Garcilaso. Salvo una, de la canción III (Canción III, vv. 17-18), todas son de sonetos (Soneto I, vv. 1-2; Soneto I, vv. 9-10; Soneto II, v. 1; Soneto II, v. 2; Soneto II, vv. 7-8; Soneto II, v. 12; Soneto V, vv. 13-14; Soneto X, v. 1). El texto más citado es el Soneto II *“En fin a vuestras manos he venido”*, con cuatro ocurrencias. Puede ser interesante notar que García Márquez escoge los versos de posiciones clave del soneto⁷:

- a) Inicio de poema:
Oh dulces prendas, por mi mal halladas (Soneto X, v. 1). También en Soneto I, vv. 1-2 y Soneto II, v. 1.
- b) Final del segundo cuarteto:
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta una espada en un rendido. (Soneto II, vv. 7-8)
- c) Inicio del primer terceto:
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme (Soneto I, vv. 9-10)

- d) Inicio del segundo terceto:
Basten las que por vos tengo lloradas (Soneto II, vv. 12)
- e) Final de poema:
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero. (Soneto V, vv. 13-14)

En un solo caso, García Márquez cita un fragmento de verso, no un verso o un “dístico” completo. Lo hace cuando une tacto y voz al describir los escarceos eróticos de los amantes:

“Repíte conmigo”, le dijo: “*En fin a vuestras manos he venido*”.
Ella obedeció: “*Do sé que he de morir*” (García Márquez, 2012: 128)

Como puede comprobarse al comparar los textos de García Márquez y de Garcilaso, Sierva María no repite el verso, sino que pasa al siguiente verso del Soneto II. Y lo cita solo en parte, pues el verso completo es este:

do sé que he de morir tan apretado (Soneto II, v. 2)

Finalmente, una observación relativa a la percepción de los versos en la prosa. Salvo en un caso, el ya citado de la página 127, donde no solo se hace mención al recitado de los versos, sino que efectivamente ocurre una recitación, por la disposición gráfica de los versos en la prosa de García Márquez puede deducirse que el escritor colombiano subsume los versos en la prosa, sin considerar, por ejemplo, pausas versales. Gráficamente, los “dísticos” de las citas de los sonetos se muestran sin blancos tipográficos, lo que hace que la secuencia de los dos endecasílabos no se perciba como tal⁸. El fenómeno se aprecia con bastante claridad en la cita del único texto de Garcilaso no extraído de un soneto. Examinémoslo. Delaura y Sierva María se muestran, respectivamente, sus heridas: la de Sierva María, producto de la mordedura de un perro; la de Delaura, producto de la mordedura de Sierva María:

Sierva María quiso ver la herida. Delaura se quitó la venda, y ella tocó apenas con el índice el halo solferino de la inflamación como si fuera una brasa, y rió por primera vez.

“Soy más mala que la peste”, dijo.

Delaura no le contestó con los Evangelios sino con Garcilaso:

“*Bien puedes hacer esto con quien pueda sufrirlo*”. (García Márquez, 2012: 90)

La última cita, presentada con la fluidez continua de la prosa, corresponde al discurso escandido de dos heptasílabos de la Canción III de Garcilaso:

bien pueden hacer esto
 en quien puede sufrillo (Canción III, vv. 17-18)

Presentar los versos como prosa es, por supuesto, una opción artística perfectamente válida⁹. Considerando que los espacios en blanco son marcadores metalingüísticos o metapoéticos (pues suponen del lector una competencia adquirida) y que su uso resulta perfectamente consciente en un narrador de los siglos XX y XXI, esta parece ser la elección de García Márquez.

Miguel de Cervantes imbrica frecuentemente versos en su prosa. Si bien provienen de diversas fuentes, probablemente sea Garcilaso el autor lírico más citado por Cervantes. Para circunscribir el universo de remisiones, nos referiremos solo a la segunda parte del *Quijote*.

En total, he contado once citas de Garcilaso (podría haber alguna más), procedentes de diversas obras: la Elegía I, las Églogas I, II y III, y los Sonetos V, X, XI y XXIII. A diferencia de la apropiación hecha por García Márquez, donde la cita era solamente mimesis del discurso reportado de un amante o de una pareja de amantes, el repertorio de usos cervantinos es mucho mayor.

Por ejemplo, Cervantes incluye la cita garcilasista también en el discurso del narrador. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la narración de la historia de Quiteria y Basilio, en el Capítulo XXI:

[...] y ella, *más dura que un mármol*, y más sesga que una estatua [...] (*Quijote*, II, xxi, 804-805)

Aquí, lo resaltado evoca el famosísimo verso 57 de la Égloga I en el que Salicio se queja de la indiferencia de Galatea:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas! (Égloga I, v. 57)

El Soneto XI es también evocado por el narrador en el siguiente fragmento:

Divididos estaban caballeros y escuderos, éstos contándose sus vidas y aquellos sus amores [...] (*Quijote*, II, xiii, 726)

Que evocan a los siguientes versos:

ahora unas con otras apartadas
 contándoos los amores y las vidas (Soneto XI, vv. 7-8)

Ciertamente, y con varias funciones, la cita de Garcilaso se incluye en el discurso de los personajes del *Quijote*.

Don Quijote usa los versos de la Elegía I (vv. 202-204) de Garcilaso como remate de un discurso sobre las virtudes del caballero pobre cuyo valor trata inútilmente de transmitir al ama y a la sobrina:

[...] sé que la senda de virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso, acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida, y no en vida que se acaba, sino en la que no tendrá fin; y sé, como dice el gran poeta castellano, que

*Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento,
que nunca arriba quien de allí declina* (Quijote, II, vi, 677)

En otro fragmento de la obra, Don Quijote refuerza su condición de caballero culto mezclando la cita garcilasiana (en este caso, de la Égloga III, v. 17: “Mas la fortuna, de mi mal no harta”) con metáforas militares para expresar movimientos de ánimo:

-Levántate, Sancho- dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que *la fortuna, de mi mal no harta*, tiene tomados los caminos todos por donde puede venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. (Quijote, II, x, 707)

Es decir, un rasgo del hablar del caballero Don Quijote consiste en incluir discurso reportado, frecuentemente garcilasista. No parece que exista algún tipo de distribución especial de la incorporación a este hablar caballeresco de los originales de Garcilaso como verso o como prosa, pues el verso aparece tanto en el remate del discurso solemne – ya se apreció en el discurso del Capítulo VI- como en una parodia; y la prosificación, también.

Obsérvese la parodia del Soneto V “Escrito está en mi alma vuestro gesto” en el romance que Don Quijote compone y canta ante Altisidora, el duque, la duquesa y toda su corte:

[...]

las imágenes no deja
bien impresas en el alma

[...]

Dulcinea del Toboso
*del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla.* (Quijote, II, xlvi, 1001-1002)

Considérese, también, la parodia, esta vez del Soneto X de Garcilaso “Oh dulces prendas por mi mal halladas”, que se presenta cuando Don Quijote llega a la casa de Don Diego de Miranda y la encuentra llena de tinajas del Toboso, lo que causa que el caballero manchego evoque a su amada Dulcinea:

[...] y muchas tinajas a la redonda, que por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y suspirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:

-¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!

“Oh tobosescas tinajas, que habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!” (Quijote, II, xviii, 771)

Garcilaso es piedra de toque de la parodia también cuando otro personaje, no don Quijote, quiere imitar burlescamente la apropiación garcilasista hecha por el propio Quijote, como cuando Altisidora se dirige a este con las palabras de Salicio en la Égloga I, solo que aquí con variación de género, pues es Altisidora quien se dirige a Don Quijote:

¡Oh más duro que mármol a mis quejas! (*Quijote* II, lxx, 1193)

Recuérdese que este mismo verso fue incorporado al discurso del narrador en el Capítulo XXI.

Dos formas masivas de apropiación, una en prosa y otra en verso, deben también registrarse, para completar este inventario. La primera es una paráfrasis de la Égloga III (vv. 65 ss.). En el Capítulo VIII de la segunda parte, Sancho cuenta que Dulcinea ahechaba trigo. Don Quijote lo niega y afirma que se dedica a “otros ejercicios y entretenimientos, que muestran a tiro de ballesta su principalidad” (688). Y a continuación rehace, resumiéndola, una escena que a Garcilaso le tomó 215 versos describir:

Mal se te acuerden a ti, ¡oh Sancho!, aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro, sirgo y perlas contextas y tejidas. (*Quijote*, II, viii, 688)

La segunda es una incorporación poética en toda regla de un discurso ajeno en uno propio. Cervantes se apropia de la segunda estancia de la Égloga III y la transforma en la segunda estancia de una breve canción

que, al son de un arpa, cantó “un hermoso mancebo vestido a lo romano” ante el túmulo de Altisidora, en el Capítulo LXIX de la segunda parte:

-En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de Don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieron las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.

*Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido. (Quijote, II, lxix, 1186)*

De esta impresionante apropiación de Garcilaso por Cervantes cabría decir mucho. Baste observar que la octava “cervantina” (la primera), con la repetición del sintagma “En tanto que” evoca también al Soneto XXIII “En tanto que de rosa y azucena”, el Soneto del Carpe Diem. El nuevo Orfeo, que con evocación ariostesca al mejor plectro¹⁰ termina el último verso, empata bien con el viaje por la laguna Estigia de la octava “garcilasista” (la segunda).

La gravedad de las octavas reales y la dignidad de los temas tratados contrastan con el evidente propósito burlón de la ejecución pragmática a la que se ha prestado el mancebo. Garcilaso es aquí el gran precedente, el acervo literario culto por antonomasia, vuelto instrumento de la burla imaginada por los duques, más efectiva cuanto más prestigioso sea el modelo.

Podríamos extendernos más sobre el uso que Cervantes les da a los versos de Garcilaso en su novela, pero creo que lo presentado ofrece una idea de la versatilidad, del “dominio de dueño” –en la feliz expresión de Gabriel García Márquez– con que Cervantes se apropia de los versos –y aun las estrofas– de Garcilaso de la Vega para su propia prosa.

En síntesis, y para empatar con las reflexiones iniciales, podría afirmarse que García Márquez utiliza los versos de Garcilaso como discurso reportado mimético, pues caracteriza con este la lengua, primero, de un personaje, el padre Cayetano Delaura, y, luego, la de su amada, Sierva María de Todos los Ángeles. Y de manera especial, caracteriza a una situación pragmática particular, la secuencia de sonetos erótica¹¹, un

prolongado y paroxístico acto amoroso planteado verbalmente, como podría corresponder a los esquemas del amor cortés o del petrarquismo internacional. Para lograr este efecto, García Márquez no necesita recurrir a toda la obra de Garcilaso, sino a unos cuantos versos característicos. Los versos de Garcilaso—citados frecuentemente por completo—se prosifican. Y se entiende que así sea, pues se presentan solo como elementos del diálogo amoroso de los protagonistas o como alusiones a una recitación que, salvo en un caso, solamente se menciona. De todas maneras, para que la intención mimética funcione, las citas poéticas deben por lo menos identificarse como versos, aunque propiamente no se perciban como tales.

Al contrario, Cervantes despliega un amplísimo conocimiento de la poesía de Garcilaso, que no se circunscribe a los sonetos, sino que también abarca a las églogas y a las elegías. La apropiación de los textos de Garcilaso por el narrador quizás resulte una posibilidad negada a un narrador del siglo XX o del siglo XXI como García Márquez (a menos que quiera imitar a Cervantes)¹². En cambio, para el escritor del Siglo de Oro, resultaba absolutamente natural incorporar poesía a la lengua del narrador. Además, Cervantes incluye la cita de Garcilaso en una amplia gama de formas de hablar: el discurso literario-caballeresco de Don Quijote (a su vez, mezcla de la pluma y la espada garcilasescas), la parodia de este discurso por otros personajes, como Altisidora y los duques, y los discursos “serios” (como el que Don Quijote pronuncia ante el ama y la sobrina en el Capítulo VI de la segunda parte). Si bien en muchos casos los versos se prosifican y, por lo tanto, dejan de ser versos, en otros los versos se incorporan como tales: la prosa se suspende y cede el lugar a una secuencia que debe leerse respetando las pausas versales y manteniendo los énfasis fónicos típicos de la cadena fónica rítmica. El *Quijote* está lleno de estos cambios de cadena fónica prosaria a cadena fónica rítmica. Los cambios imponen en la lectura una ralentización del tempo y una atención más demorada. Garcilaso es un referente privilegiado en esta dinámica.

NOTAS

1 Cuando no están incorporados al texto de *Del amor y otros demonios* o al *Quijote*, los versos de Garcilaso se citan por la edición de Antonio Gallego Morell (Garcilaso de la Vega 1972).

2 El valor connotativo de los nombres de los personajes de la novela de García Márquez ha sido advertido por varios estudiosos (Montes Doncel 1080 y Penuel 44-45, por ejemplo). Montes Doncel explica así el nombre del protagonista, Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero: “El simbolismo de los nombres característico de García Márquez se manifiesta en la elección del pastoril Alcino (uno de los interlocutores de la Égloga

tercera de Garcilaso), en el sobrenombre religioso ‘del Espíritu Santo’, en correspondencia con el de la amada (‘de Todos los Ángeles’), en el apellido de resonancia petrarquistas, Delaura, y por último en la referencia caballescra al ‘Escudero’.” (Montes Doncel 1080). Podría agregarse que los nombres religiosos ofrecen connotaciones interesantes que van más allá que la mera correspondencia formal. En efecto, el sintagma “de Todos los Ángeles” remite a la condición de *donna angelicata*, de mujer ángel, de intermediaria o mediadora entre Dios y el hombre, que es característica privilegiada de la Beatriz dantesca, lo que resulta una atribución irónica si la hubiere: si es “de Todos los Ángeles”, es también de una parte de este conjunto, es decir de los ángeles caídos, de ahí la ambigüedad del amor, que es, en realidad, también, “un demonio”; correspondientemente, el sintagma “del Espíritu Santo” remite al Pentecostés y al don de lenguas asociado a él. Nada más apropiado para el bibliotecario borgiano que es Delaura (González 404). Finalmente, “Escudero” evoca la primera estrofa del famoso poema sobre Garcilaso de Rafael Alberti: “Si Garcilaso volviera,/ yo sería su escudero;/ que buen caballero era [...]” (“Con él” en: *Marinero en tierra*, a su vez en: Alberti 175). Égloga pastoril, soneto amoroso y actividad “épica” están aludidos en el nombre del clérigo enamorado, vuelto así cifra de la obra y de la vida de Garcilaso de la Vega.

3 Otis H. Green caracteriza así a este tipo de amor: “El amor cortesano se llamaba en provenzal ‘amors, fin amors’, bon amors’, y no responde ‘ni a la *caritas*, ni al amor platónico, ni al amor puramente carnal o lujurioso. Es un tipo de amor característico de los trovadores [...] un amor divorciado de la posesión física, basado en el deseo de alcanzarla, practicado por gente de categoría y considerado como fuente de toda virtud y bien’ [Denomy]. Su novedad reside en tres factores básicos: primero en el poder ennoblecedor del amor humano; segundo en la elevación de la amada a un puesto de preeminencia sobre el amante; y tercero en la concepción del amor como ‘un deseo insaciado y siempre creciente’ [Denomy].” (Green 97)

4 Según Denis de Rougemont, con Petrarca, “el lenguaje del Amor se ha convertido por fin en retórica del corazón humano” (De Rougemont 186). A partir de Petrarca, experiencia y expresión no solo son equivalentes (como ocurre en el ideal dantesco formulado en el Canto XXIV del *Purgatorio*: “I mi son un che, quando/ Amor mi spira, noto [...], (Alighieri, *Purgatorio*, XXIV, 52-53), sino intercambiables. El texto es el tejido de la vida. Catherine Bates explica el final del proceso: “For Petrarch the idea was less to persuade the Lady than to praise her [...] the Lady (as an idealized object) eventually came to mirror the sonnet speaker as an equally idealized object [...] When (transitive) desire for the Lady thus turns into the (intransitive) desire to write, what had essentially been an unproductive relation suddenly becomes an extremely productive one: a fertile field –indeed, a constantly self-replenishing site-for the generation of poetry.” (Bates 114) Rafael Lapesa (Lapesa 74) sostiene que “lo más íntimo de esta [la obra garcilasiana] tomó cuerpo en los moldes trazados por el lírico de Arezzo”. Garcilaso es el representante hispánico más señero del petrarquismo internacional.

5 La asociación entre el amor y la verbalidad podría resultar tema mucho más importante que lo que puede apreciarse a primera vista en el texto de García Márquez. Ya Julio Ortega, en 1995, había notado la condición de parábola hermenéutica de *Del amor y otros demonios*. Dentro de esta línea, Aníbal González sostiene que *Del amor y otros demonios* reescribe *El banquete* de Platón: “¿Amor? ¿Demonios? ¿Rabia? ¿Qué tienen que ver estos términos los unos con los otros? ¿Qué significa su aparición conjunta en esta novela, vinculada además a temas como la poesía (evocada por la figura tutelar de Garcilaso) y de la medicina (simbolizada por Abrenuncio)? A mi juicio, la relación y el sentido de estos (y otros) elementos de esta novela se explica si la entendemos como una suerte de reescritura de las ideas e incluso de algunos personajes y metáforas del *Simposio* de Platón” (González 395). Considerada esta novela como una reflexión artística sobre el amor y la escritura, la secuencia sonetística –salvo una, todas las citas de Garcilaso encontradas en la narración son de sonetos- no debe juzgarse entonces como mero elemento decorativo o ancilar, sino como el ápice del vínculo entre erotismo y arte verbal.

6 El relato citado evoca la parte final del Canto V del *Infierno* de la *Divina Comedia* (Alighieri, *Inferno*, V, 127-138) cuando el amor de los amantes surge –o se vuelve patente- durante la lectura de la historia de Lanzarote y Ginebra. Allí, sin embargo, la lectura cesa para dar paso a la actividad amorosa, pues Dante afirma que luego del primer beso no siguieron leyendo. En el caso de Cayetano y Sierva María, la lectura (la lectura en voz alta o, más bien, la ejecución, la recitación) no es mera alcahueta (“Galeotto fu il libro”, Alighieri, *Inferno*, V, 139), no es solo causa, sino que se identifica, propiamente, con la misma actividad amorosa, equivalente a un acto sexual, que acaba en un cansancio post verbal –el sueño- (equivalente a uno “post coital”).

7 Cuando no están incorporados al texto de *Del amor y otros demonios* o al del *Quijote*, cito los versos de Garcilaso de la Vega por la edición de Antonio Gallego Morell (1972).

8 “Un verso [...] debe ir señalado como tal por uno de los medios convencionales, por ejemplo, la forma gráfica. Sin esta señal, un renglón aislado [o una sucesión de palabras sin blancos de página] no tiene metro ni revela la presencia de ritmo [...]” (Bělič 42)

9 La aplica Cervantes en la primera línea del *Quijote*: “En un lugar de la Mancha” (I,1, p. 35), sintagma extraído del *Romancero general* de 1600 transformado en prosa. Considérese la siguiente observación: “ ‘En un lugar de La Mancha’ será siempre un octosílabo si se lee como verso (aunque esto requeriría, probablemente, no considerarlo aisladamente sino en una serie, con otros segmentos de discurso considerados como versos).” (Wiesse, “Sentido y ámbito. Una apostilla a la teoría de la literatura de Eugenio Coseriu” 350) Pero Cervantes pide que se lea como prosa.

10 Con el verso “forse altri canterà con miglior plettro” de Ariosto (*Orlando furioso*, XXX, 16, 8) Cervantes termina la primera parte de su *Quijote*.

11 La secuencia de sonetos se presenta como una posibilidad de composición desde las *tenzoni* toscanas (como la de Dante y Forese Donati, por ejemplo). Fueron frecuentes en el Renacimiento: *Les Regrets* de Du Bellay (1558) o *Astrophil and Stella* (1582) de Sir Philip Sydney son ejemplos de estas (Cfr Kennedy 101). Especial relieve debe otorgarse a la secuencia de sonetadas, o sonetos burlescos, frecuentes en el ambientillo literario aurisecular (Cfr. Laskier Martín 156-171). A su modo, son secuencias de sonetos las que preceden y rematan el texto novelístico de la primera parte del *Quijote* (Cfr. Wiesse, "Función del soneto en el *Quijote*" 328-335). Sin duda, puede considerarse el intercambio performativo entre Cayetano Delaura y Sierva María -una secuencia caprichosa de fragmentos de sonetos- un homenaje irónico a esta tradición.

12 Quizás el ensayo contemporáneo presente menos constricciones. George Steiner intercala versos en su prosa con pertinencia y elegancia (Cfr. Steiner 1989, 180 y Steiner 2001, 324, por ejemplo).

OBRAS CITADAS

Alberti, Rafael. *Obras completas. Poesía I*. Ed. Jaime Siles con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja. Barcelona: Seix Barral – Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

Alighieri, Dante. *Commedia. Volume primo. Inferno*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori (I Meridiani), 2003.

Bates, Catherine. "Desire, discontent, parody: the love sonnet in early modern England". *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Ed. A. D. Cousins, Peter Howarth. Cambridge: Cambridge UP, 2011. 105-123.

Bélič, Oldřich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, Joaquín Forradellas (Instituto Cervantes). Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Instituto Cervantes – Crítica, 1998.

De Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, 2002.

García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. 1994. Bogotá: Norma, 2012

González, Aníbal. "Viaje a la semilla del amor. *Del amor y otros demonios* y la nueva narrativa sentimental". *Hispanic Review*, 73.4 (2005): 389-408

Green, Otis H. *España y la tradición occidental*. Tomo I. Madrid: Gredos, 1969.

Kennedy, William J. "European beginnings and transmissions: Dante, Petrarch and the sonnet sequence". *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Ed. A. D. Cousins, Peter Howarth. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 84-104.

Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.

Laskier Martín, Adrienne. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: U of California P, 1991.

Montes Doncel, Rosa Eugenia. "Garcilaso en voces contemporáneas". *AISO. Actas*, IV, 1996. 1079-1085

Ortega, Julio. "Del amor y otras lecturas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 539-40, 1995. 273-280

Penuel, Arnold M. "Symbolism and the Clash of Cultural Traditions in Colonial Spanish America in García Márquez's *Del amor y otros demonios*" en: *Hispania*, 80.1 (1997): 38-48

Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: The U of Chicago P, 1989.

_____. *Grammars of Creation*. New Haven and London: Yale UP, 2001.

Vega, Garcilaso de la. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta. Acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Ed. Antonio Gallego Morell. Madrid: Gredos, 1972.

Wiesse-Rebagliati, Jorge. "Sentido y ámbito. Una apostilla a la teoría de la literatura de Eugenio Coseriu". *Analecta Malacitana*. Número monográfico. Anejo LXXXVI de la revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga: *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI*. Coord. Jesús Martínez del Castillo, 2012. 331-358

_____. "Función del soneto en el *Quijote*". *Anales Cervantinos*, Vol. XLV, 2013. 325-340