

Función del soneto en el *Quijote*

JORGE WIESSE REBAGLIATI*

La siguiente cita puede dar cuenta de la vitalidad del soneto en la época de Cervantes:

Quando irrumpe en un centro europeo el deslumbramiento renacentista, hay un florecer de sonetos, que se ha calculado en más de dos mil para el corto periodo isabelino de fines del siglo XVI en Inglaterra. En Francia se han contado tres mil versificadores y, de acuerdo con el bibliógrafo Hugues Vaganay, se conservan entre los años 1530 y 1650 unos doscientos mil sonetos. En español el número que se considera como el de actividad de la primera generación renacentista, o sea de aquellos discípulos inmediatos de Garcilaso que no hacen escuela de por sí, llega sin duda a mucho más de dos mil. Tan solo en la obra de Gutierre de Cetina hay más de doscientos. Y si se abarca lo que queda del siglo XVI y la primera mitad del XVII, teniendo en cuenta los centros culturales de ultramar, que comienzan por entonces una vida poética muy rica, ni es posible imaginar un número concreto (Gicovate, 1992: 49-50).

Lope mismo –pero, como en todo lo de Lope, el dato es monstruoso– escribió alrededor de tres mil sonetos, más que el conjunto completo de la producción isabelina inglesa (Gicovate, 1992:94).

¿Cuál es la razón del éxito de este tipo textual, fruto –como sostiene Pötters (Pötters 1998)– de la transposición de las «figuras magistrales» que la matemática medieval utilizaba para calcular la relación entre el círculo y sus cuadrados, el inscrito y el circunscrito? ¿Cómo puede explicarse que una forma tan local, desarrollada en los ambientes curiales de la corte siciliana de Federico II, adquiriera con el tiempo una resonancia tan grande, casi hasta convertirse en la forma poética por antonomasia?¹

* Universidad del Pacífico, Lima, Perú.

1. Una versión resumida de los orígenes del soneto y de su primera expansión europea puede consultarse en el trabajo de William J. Kennedy (2011).

En sus anotaciones a las poesías de Garcilaso de la Vega, hechas en 1580, Francisco de Herrera ensaya una respuesta a las interrogaciones anteriores. Dice:

Es el Soneto la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas² y odas griegas y latinas [...] y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola (Gallego Morell, 1972: 303).

Más tarde, en 1592, Díaz Rengifo agrega a la caracterización anterior: «De ordinario no lleva sino un solo concepto [...] Recibe comparaciones, semejanzas, preguntas y respuestas, y sirve para cuantas cosas quiera uno alabar en él: para alabar, o vituperar; para persuadir, o disuadir, para consolar, y animar [...]» (Gicovate 1992: 9).

Concisión, flexibilidad (tanto textual como pragmática), concepto; pero también, como anota Gicovate (Gicovate 1992: 11) lo que otro tratadista del Siglo de Oro, el Pinciano, llamaba apólogo, o, en términos modernos, trama. Sin duda, las características métricas del soneto contribuyeron a su consolidación y difusión. Jakobson nota que el éxito de la forma consiste en combinar una simetría –dos cuartetos, dos tercetos– con una asimetría –cuartetos contra tercetos– (Jakobson 1977: 34). El juego de rimas subraya las similitudes y las diferencias. En el soneto, se crea una pequeña estructura dramática donde se oponen –tensa, dinámicamente– la octava (o *piedi*) y el sexteto (o *volta*) [Gicovate 1992: 16]. Como sostiene con pertinencia Bernardo Gicovate:

La relación entre las dos porciones desiguales constituye la esencia interna de la forma, puesto que el sexteto con su inesperada abreviación suministra un desarrollo de sorpresa, contradicción, repetición o superación –el poeta tiene que elegir– a la idea adelantada en el pie. Hay en él una especie de conclusión que abraza las contradicciones y preparaciones de una octava dividida ella misma en dos partes de igual extensión. Por lo cual presenta extremas dificultades. [El sexteto] No debe reflejar a la preparación [es decir, a la octava] dividiéndose en dos partes, CCCDDD, lo que resultaría contrario a la esencia de esta manera de ver, y lo que se encuentra muy raramente. Debe hacerse, no obstante, una división intelectual en dos tercetos, con una pausa que a su vez se oponga a la continuidad de las rimas (Gicovate 1992: 18).

Los sonetos del *Quijote* aparecen, ciertamente, con las características de todo soneto, pero ofrecen, en conjunto, particularidades que me propongo comentar. En un texto en el que, precisamente, se refiere a los sonetos iniciales del *Quijote*, Mijail Bajtin señala cuál es la función del discurso, de todo discurso, en la novela. Dice Bajtin:

2. Según Laskier Martín (1991: p. 244, n. 43) soneto y epigrama se confundían entre los preceptistas de la época: «The similarity of the two poetic forms is such that the word ‘epigrama’ was sometimes used synonymously for ‘soneto’. Thus Scaliger speaks of Petrarch’s *Rime* as *Epigrammata amatoria*».

Aunque como sonetos están compuestos irreprochablemente, en ningún caso los podemos adscribir al género soneto. Constituyen en este caso parte de la novela; pero ni aún aislado, ningún soneto paródico pertenece al género soneto. En el soneto paródico, la forma soneto no constituye un género; es decir, no es la forma de un conjunto, sino el *objeto de la representación*; el soneto es aquí el *héroe de la parodia*. En la parodia de soneto tenemos que reconocer al soneto, su forma, su estilo específico, su manera de ver, de seleccionar y de valorar el mundo, su concepción de soneto, por decirlo así. La parodia puede representar y también ridiculizar mejor o peor esos rasgos del soneto, con mayor profundidad, o con mayor superficialidad. Pero, en cualquier caso, no tenemos ante nosotros un soneto, sino la *imagen del soneto* (Bajtín 1989: 421).

Las precisiones de Bajtín constituyen una lúcida declaración acerca de la función del discurso en la novela, pero también un programa de trabajo, quizás demasiado amplio si consideramos la dimensión de este artículo. No obstante, algunas de las líneas señaladas por el investigador ruso bien pueden aprovecharse para centrar el tema que nos ocupa. Concretamente, sí debería ser posible determinar la función (o las funciones, porque podríamos encontrar no solo intenciones paródicas) del soneto dentro de la novela de Cervantes y también de qué manera (con qué recursos, con qué elementos técnicos) los sonetos —o las imágenes de los sonetos, para darle gusto a Bajtín— cumplen las funciones que se les puedan reconocer.

En primer lugar, conviene decir que el uso del soneto en el *Quijote* debe concebirse dentro de un ámbito mayor, que es el uso de la versificación en esta novela. Como discurso reportado, es decir, como discurso que alude a otro discurso, podría decirse que las formas versales están presentes desde la primera línea del *Quijote*. Henríquez Ureña y otros observan que el sintagma «En un lugar de La Mancha» es un octosílabo (Henríquez Ureña 1961: 255). Al respecto, basta remarcar que el metro, es decir, el octosílabo, evoca a los romances, y que, sin considerar a este sintagma propiamente como un verso, parece el inicio de un romance —y, en efecto, lo es: se trata del primer verso de un romance anónimo recogido en el *Romancero general* de 1600, según dato de Cortázar y Lerner (Cervantes 1969: 21). No hay que insistir acerca de la importancia de ese modelo textual en la obra: la misma concepción caballeresca de Don Quijote (un rasgo esencial en la novela) se nutre del mundo representado en los romances de materia carolingia y artúrica.

Como el romance, el soneto no es una mera forma métrica, sino una forma métrica asociada a un mundo de representaciones. Como lo sostiene Eliot:

To create a form is not merely to invent a shape, a rhyme or rhythm. It is also the realization of the whole appropriate content of this rhyme or rhythm. The sonnet of Shakespeare is not merely such and such a pattern, but a precise way of thinking and feeling (Eliot, 1998: 36)³.

3. Purificación Ribes Traver (1998: 55), en la introducción de la edición del Instituto Shakespeare de *Romeo y Julieta*, concluye: la «presencia del soneto en la obra no se limita al esquema métrico de

Concretamente, para Cervantes y sus contemporáneos, el soneto forma parte del universo petrarquista y la convención del amor generada por el *Cancionero* de Petrarca es, probablemente, la más frecuente en el *Quijote*.

Sin embargo, el soneto está presente –como dijo Bajtin– como parte de la novela, no solo como alusión a un mundo amoroso convencional. No es el único texto poético incluido en el *Quijote*. Se encuentran en él –entre otras formas– también canciones (completas o trucas), décimas espinelas, coplas, y el «ovillejo», forma métrica creada por el propio Cervantes⁴. No como discursos reportados, sino como discursos incorporados, existen 20 sonetos en el *Quijote*: 18 en la primera parte y dos en la segunda. Podría decirse que ocho son «textuales», en tanto se incorporan a la trama del texto; mientras que 12 son «paratextuales», en tanto anteceden o preceden al texto⁵, y aluden a sucesos de él (o los comentan). Cervantes escribe ocho sonetos iniciales (los sonetos laudatorios a cargo de «Amadises y Belianises» y personajes semejantes) y cuatro sonetos finales (a cargo de los académicos de la Argamansilla).

La función paródica de los sonetos «paratextuales» parece ser suficientemente clara: se trata de ridiculizar «la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios, que al principio de los libros suelen ponerse», tal como Cervantes señala en el prólogo a la primera parte del *Quijote* (Cervantes 1998a: 10) y también (si se consideran los sonetos «finales»), las «anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos», también en el prólogo (Cervantes 1998a: 10). Es decir, se trata de incluir en las «listas finales» (aquí el final del libro) al Tiquitoc y al Cachidiablo, académicos de la Argamansilla, en lugar de Platón y Aristóteles.

Sin embargo, la burla –como sostiene Adrienne Laskier Martín–, va mucho más allá. Con su personal síntesis de la sátira culta renacentista de vertiente erasmista, tradición carnavalesca popular y prácticas «académicas» del mundillo sevillano del siglo XVI finisecular⁶, Cervantes construye un tramado de varios niveles y de especial riqueza que esta estudiosa ha interpretado tan

catorce sílabas [...] sino que transmite todo un universo significativo, que parcialmente se acepta y en parte se cuestiona». Y Catherine Bates asocia el soneto a la dialéctica del deseo y su frustración permanente que ella identifica con el Petrarquismo (Bates, 2011).

4. La contabilidad completa de las formas métricas de las dos partes del *Quijote* está registrada en Domínguez Caparrós (2002: 52-55).

5. Vio la función paratextual del grupo claramente Pierre Leoni Ullman, en uno de los primeros tratamientos de conjunto de estos sonetos: «The burlesque poems of which Part I of the *Quijote* begins and ends may be said to constitute its ‘frame’» (Ullman, 1961-1962: 213).

6. «In *Don Quixote* this carnivalesque madness joins with the humanistic, Erasmian folly [...] In his masterpiece of humor Cervantes combines classical irony with the liberating, comic laughter of the popular tradition. Both social and literary currents are represented, perfectly interwoven and reconciled, in the *Quixote* sonnets. These embrace the novel and place it entirely within a separate time –one of masquerade and make-believe. The book begins and ends in a carnivalesque atmosphere of laughter and parody –one that will surface repeatedly within the body of the text» (Laskier Martín, 1991: 134). A lo anterior habría que agregar la práctica de la *sonetada*, un soneto con función de investiva

sugerentemente. Luego de haber dado cuenta de los poemas iniciales, Laskier Martín se pregunta por la función estructural de los poemas finales:

It remains to be established what the Argamansillian epitaphs contribute structurally to the novel. In fact the structure of Part One of *Don Quixote* corresponds perfectly to that of literary academies. These meetings consisted of three stages: first came the encomium of the president and other officials, then the reading of poetry, and finally the *vejamen*. Clemencín says in his edition of the novel that Don Quixote is the president of the Academia de la Argamansilla. This is true since all the paladins praise him and his fellow «officers» (Dulcinea and Sancho) at the beginning. Therefore, the sonnet encomiums represent the first stage of the meeting; the epitaphs, the third. Francisco Márquez Villanueva, noting this structure, has ingeniously observed that what remains in the middle is, in fact, the reading of *Don Quixote* and the most fabulous academic session ever held. This would mean that not only the *vejadores* but also the paladins (and even Cervantes) are, in fact, members of this Manchegan academy. And what are these poets but buffoons mocking and parodying the world that surrounds them? Not only do they unite *Don Quixote* into a coherent and meaningful whole, but they also link it to the madness of the world outside the book (Laskier Martín, 1991: 156).

En efecto, la posición simétrica de los sonetos iniciales y finales en la primera parte del *Quijote* podría sugerir una relación especular entre los hablantes de estas composiciones poéticas. Así, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, la señora Oriana, Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, Orlando Furioso, el Caballero del Febo, Solisdán, Babieca y Rocinante se corresponden (y por lo tanto, se identifican con) el Monicongo, el Paniaguado, el Caprichoso y el Burlador, académicos de la Argamansilla. Personajes literarios y críticos quedan identificados en una burla que incluye al texto y a sus receptores⁷, dentro de los cuales también están los lectores de la novela, si aceptamos la sugerencia de Márquez Villanueva.

Como bien señaló Bajtin, los sonetos iniciales son parodias, ciertamente de sus destinadores y sus destinatarios –Amadís a Don Quijote, Oriana a Dulcinea, Gandalín a Sancho Panza, Babieca a Rocinante⁸–, pero –debemos entenderlo así– también de las convenciones y de la preceptiva del propio soneto. Examinemos algunos ejemplos.

personal y burla amarga (Laskier Martín, 1991: 157), sonetos especialmente blandidos entre el grupo de Lope de Vega y todos sus rivales (entre ellos, el propio Cervantes) Cfr. Laskier Martín (1991: 126).

7. Afirma Laskier Martín (1991: 128): «In fact, Cervantes is creating a type of early and reverse *Rezeptionäesthetic*, anticipating and *novelizing* reception theory 350 years before it comes to vogue». Podría agregarse que este fenómeno posee un correlativo «serio» en la reflexión donde está inscrito el soneto de «El curioso impertinente» (*Quijote*, I, XXXIII, p. 399), como se apreciará al final de este artículo.

8. Se trata de una burla de tontos: «The sonnet's ultimate significance is as fool's dialogues. If we follow the paradoxical logic proffered by Stultitia, we realize that to praise a fool is to be a fool. Therefore, the praisers of the fool Don Quixote are fools themselves» (Laskier Martín, 1991: 133).

Es frecuente, dentro de la economía del soneto, el recurrir al asíndeton y al polisíndeton. El fenómeno se muestra con bastante fuerza en el primer cuarteto del soneto que Don Belianís de Grecia le dedica a Don Quijote de La Mancha:

Rompí, corté, abollé y dije y hice
 más que en el orbe caballero andante;
 fui diestro, fui valiente, fui arrogante;
 mil agravios vengué, cien mil deshice.
 (Cervantes, 1998a: 26)

Belianís se muestra ejecutivo y soberbio, y el asíndeton final y el polisíndeton inicial del primer verso, con su acumulación enumerativa así lo muestran. El verso inicial podría presentar una sinalefa en décima sílaba, en posición «axial»: «dije y hice». En estos casos, lo común es un hiato⁹. Podría haberse dicho, con más naturalidad: «dije y hice» (o «dije e hice»). Sin embargo, si se adopta esta solución, se produce hipermetría: se crearía un dodecasílabo que rompería tanto las reglas constructivas del soneto como la secuencia endecasílabica posterior. No es imposible que ocurra un fenómeno de este tipo. Góngora, por ejemplo, en un famoso soneto, el poema 238 de la edición Millé («La dulce boca que a gustar convida»), incurre en él, cuando dice: «que a Júpiter ministra el garzón de Ida» (Góngora y Argote, 1967: 452). Obsérvese: no es «de Īda», con hiato: es «de Ida», con sinalefa. Sin embargo, es un fenómeno rechazado por la preceptiva y que, efectivamente, hace fuerza a la pronunciación y a su recepción por el oyente.

El fenómeno debe inscribirse dentro de la lógica paródica de esta parte del *Quijote* e interpretarse no solo como ejemplo de falta de pericia técnica en Don Belianís, que podrá «romper, cortar y abollar» todo lo que quiera, pero que no es buen poeta, sino también (lo sospechamos por lo pomposo de su hablar) como discurso de soldado fanfarrón, como habla de *miles gloriosus*¹⁰, que trata

9. Como sostiene Domínguez Caparrós (1993: 79), «no se han contado, en todas las épocas, las sílabas del verso como hoy acostumbramos a hacerlo, y no se han utilizado de la misma forma las licencias métricas relacionadas con el establecimiento del número de sílabas». Baehr (1969: 50) ofrece ejemplos donde la aplicación del hiato o la sinalefa presenta en el verso castellano cierto grado de arbitrariedad o discrecionalidad. Esteban Torre (1999: 41) admite: «A decir verdad, la escansión del verso puede entrañar algunas dificultades, aun en circunstancias aparentemente sencillas». El primer verso del soneto de Don Beliarús podría medirse así: Rom-pí-cor-téa-bo-llé-y-di-je-y-hi-ce (y formar así un endecasílabo yámbico), pero también podría escandirse de la siguiente manera: Rom-pí-cortéa-bo-llé-y-di-je-yhi-ce (once sílabas con sinalefa en la sílaba axial). Es forma menos frecuente, pero quizás más mimética, si se considera lo observado en la nota 10.

10. Es, en efecto, un mal soneto, digno de un soldado fanfarrón. Como el soneto de Orlando, que es el soneto de un loco, a este no se le pueden exigir excelencias preceptivas. Como sostiene Adrienne Laskier Martín: «The fact that Cervantes creates the sonnets in character is also the reason why they are so 'bad': what type of poetry can be expected from such bards? It is to Cervantes's credit that he has produced such inelegant verses; to think that he did not do so deliberately is to misunderstand their purpose. Madariaga and Clemencín fell into this trap when, of Orlando Furioso's encomium of Don Quixote, the former said: «Todo este soneto es malito y enrevesado [...]» Of course, it is; it was written by a madman» (Laskier Martín, 1991: 136). Sin remontarnos a la comedia latina ni al Traso de *La Celestina*, el personaje del soldado fanfarrón —y sus formas lingüísticas— están ampliamente representados en el soneto burlesco. Son de este género dos de los sonetos recogidos en la

de impresionar con la sarta de vocablos que enlaza polisindéticamente y que lo hace de tal modo que parecería querer forzar los moldes de la corrección y de los límites fijos del endecasílabo hasta producir una especie de «mueca fónica». Repárese en que el mismo fenómeno no posee intención paródica en el soneto de Góngora. En este, la sinalefa en sílaba axial (décima) podrá justificarse como torsión lingüística culterana o como forma de realce de una referencia clásica, pero no como parodia.

En todos los sonetos laudatorios, adquieren especial relevancia los nombres propios. El fenómeno se explica por el mismo género (personaje que alaba a personaje), pero también por las exigencias sintéticas del soneto: basta con mencionar «Miraflores» para evocar el castillo de Oriana y Amadís; basta con citar al Toboso para evocar la dura realidad castellana. Los nombres propios crean un efecto interesante en el segundo cuarteto del soneto del Paniaguado, académico de la Argamansilla:

Pisó por ella el uno y otro lado
de la gran Sierra Negra y el famoso
campo de Montiel, hasta el herboso
llano de Aranjúez, a pie y cansado
(Cervantes 1998a: 593)

En el cuarteto anterior, todos los topónimos se encuentran en posición destacada, pues en todos ellos cae el acento en sexta sílaba, que, como dice Bělič (Bělič 2000: 141), es un acento principal en los endecasílabos. Además, dos de los topónimos («Montiel» y «Aranjuez») son palabras agudas ante pausa medial, hecho que las destaca aún más —ocurre aquí la llamada «bimembración rítmica», estudiada por Dámaso Alonso (Alonso 1960: 132-135)—. Si se agrega, en este último caso, la diéresis («Montiel», «Aranjuez»), podemos reconocer palabras extremadamente realizadas fónicamente. El contraste entre la elevación lingüística («el famoso/ —repárese también en el encabalgamiento— campo de Montiel» y «el herboso/ llano de Aranjuez») y la pobre realidad castellana subraya fuertemente la intención paródica del pasaje¹¹. Lo interesante aquí es que Cervantes no solo parodia la inadecuación entre lenguaje y realidad, sino que también parodia a la misma diéresis en tanto generadora de esta inadecuación.

antología que se incluye al final del libro de Adrienne Laskier Martín: «Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla» (Soneto 177) y «De otro valentón, sobre el túmulo de Felipe II (Soneto 193), en Laskier Martín (1991: 211). Un epitafio de Lope de Vega —«De Filonte, bravo»— incluido en sus *Rimas* (1602) presenta una estructura sintáctica semejante al soneto de Don Belianís: «Hendí, rompí, derribé/ rajé, deshice, rendí./ desafié, desmentí/ vencí, acuchillé, maté./ Fui tan bravo, que me alabo/ en la misma sepultura./ Matóme una calentura./¿cuál de los dos es más bravo?» (Laskier Martín: p.xxx, n. 21)

11. El soneto puede presentarse como ejemplo de carnavalización bajtiniana: «The comicity of this sonnet lies specifically in its absurdity —the outrageousness of a literary world whose capital is El Toboso and whose queen is Dulcinea. Oriana is deposed and Dulcinea is crowned. What we see is the distorted mirror-image of the romance of chivalry, indeed, a feast of fools designed to ridicule and subvert the chivalric ideal. The sonnet heralds the eruption of disorder, madness, and consequently of robust laughter, into officialdom» (Laskier Martín, 199: 1193). Dentro de este propósito, la diéresis y el encabalgamiento hacen lo suyo.

Los dos últimos tercetos del soneto del Caprichoso,¹² académico de la Argamansilla, llaman la atención. «Entre las reglas estructurales, no siempre obedecidas» —señala Gicovate— «en italiano y en español, se prescribe que no debe haber pareados al comenzar el sexteto y, con más rigor, al final» (Gicovate 1992: 47). La regla se quebraba en el soneto con estrambote¹³ (uno de cuyos ejemplos más famosos es el de Cervantes al túmulo de Felipe II en Sevilla). En esta variedad, el verso inicial del último terceto (el estrambote, que es una estrofa agregada) rima con el último verso del terceto anterior (con lo que se produce un pareado) y los dos versos finales del último terceto riman entre sí (con lo que se produce otro pareado). Corominas, explica el nombre de esta estrofa agregada a partir de «estribote» (‘apoyo, estribo’ métricos, de donde «estribillo»). «Estribote» —dice el lexicógrafo catalán— «parece haberse propagado en la Edad Media desde España a Francia y de ahí a Italia, alterándose *estribot* en *strambotto*, bajo el influjo de oc. ant. *rims estramps* ‘versos sueltos, sin rima’ (lat. STRAMBUS ‘bizco, estevado’); de Italia volvió a España con forma y significado nuevos» (Corominas 1973: s.v.). Parece evidente, por el adjetivo derivado «estrambótico» ‘extravagante, irregular y sin orden’, que el significado de ‘desordenado’ (presente en el étimo occitano) estaba, por lo menos en estado latente, asociado al término métrico¹⁴. El soneto con estrambote ya es un capricho métrico —digno, por tanto, del Caprichoso: nótese que «caprichoso» era un neologismo en la época de Cervantes (Cervantes 1998a: 594)—.

Lo que sí parece menos permitido, aún en los sonetos con estrambote, es la rima «Mancha: mancha» que forma pareado entre el último verso del segundo terceto y el primero del terceto «estrambótico». Rompe las formas aquí Cervantes, pues lo usual es que el primer verso del estrambote sea un heptasílabo y él coloca de primer verso a un endecasílabo. La rima «Mancha: mancha» está, pues, especialmente destacada. Revela tanto la poca pericia técnica del

12. En el soberbio trono diamantino/ que con sangrientas plantas huella Marte,/ frenético el Manchego su estandarte/ tremola con esfuerzo peregrino, // cuelga las armas y el acero fino/ con que destroza, asuela, raja y parte.../ ¡Nuevas proezas!, pero inventa el arte/ un nuevo estilo al nuevo paladino. // Y si de su Amadis se precia Gaula,/ por cuyos bravos descendientes Grecia/ triunfó mil veces y su fama ensancha, // hoy a Quijote le corona el aula/ do Belona preside, y de él se precia,/ más que Grecia ni Gaula, la alta Mancha. // Nunca sus glorias el olvido mancha,/ pues hasta Rocinante, en ser gallardo,/ excede a Brilladoro y a Bayardo. [Del Caprichoso, discretísimo académico de la Argamansilla, en loor de Rocinante, caballo de Don Quijote de La Mancha] (Cervantes, 1998a: 594).

13. En España, el soneto con estrambote estaba ligado a lo burlesco. Como sostiene Adrienne Laskier Martín: «[...] the tailed sonnet, known in Spanish as the *soneto con estrambote*, was inextricably linked to burlesque verse in late-sixteenth to early-seventeenth century Spain. Although not all classical Spanish tailed sonnets where burlesque, a considerable proportion of them was» (Laskier Martín, 1991: 51). Laskier Martín cita, al respecto, a Juan de la Cuesta (*Ejemplar poético*, Epístola III): «Esta licencia [la de acabar cuando quiere] no será otorgada/ al soneto, que es lícito y no puede/ alterar en su cuenta limitada./ Y cuando en esto alguna vez ecede,/ y aumenta versos, es en el burlesco,/ que en otros, ni aun burlando se concede./ Esto usó con donaire truhanesco/ el Bernia, y por su ejemplo ha sido usado/ este épodo, o cola, que aborrezco» (Laskier Martín, 1991: 52).

14. Y, seguramente, a la idea del mundo al revés, de la inversión que impone el desorden.

culterano Caprichoso como la insistencia en una falla, en algo «no limpio», contaminado o mestizo en un mundo ideal de perfecciones y de utopías¹⁵.

Para terminar con el tema de los nombres propios, resulta interesante notar que los antropónimos, específicamente los de Don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza, aparecen frecuentemente en posición destacada, que en el endecasílabo coincide con los acentos en sílabas sexta y décima. Para no fatigar con la enumeración, me referiré solo a los sonetos laudatorios iniciales. En sílaba sexta: «¡oh Sancho!» (soneto de Gandalín); «Quijote» (soneto de Orlando Furioso); «godo Quijote» (soneto del Caballero del Febo); «señor Quijote» (soneto de Solisdán). En sílaba décima: «¡oh gran Quijote!» (soneto de Belianís); «hermosa Dulcinea» (soneto de Oriana); «hidalgo don Quijote» (soneto de Oriana). Correspondientemente, también Rocinante adquiere el relieve métrico de su amo: en el soneto que finge el diálogo entre Babieca y Rocinante, el «hipopónimo» –por llamarlo de alguna manera– Rocinante aparece en la sílaba sexta del primer verso y en la sílaba décima del último verso. Como lo dice el propio Rocinante al final del soneto en cuestión: el amo y el escudero o mayordomo son tan rocines como Rocinante. Métricamente, tiene razón.

Este soneto es especialmente interesante: conviene examinarlo con algún detalle, pues como composición –o como *dispositio*, como distribución de partes– puede, a la vez, respetar y parodiar al soneto como género textual:

DIÁLOGO ENTRE BABIECA Y ROCINANTE

- B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?
 R. Porque nunca se come, y se trabaja.
 B. Pues, ¿qué es de la cebada y de la paja?
 R. No me deja mi amo ni un bocado.
 B. Andá, señor, que estáis muy mal criado,
 pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.
 R. Asno se es de la cuna a la mortaja.
 ¿Queréislo ver? Miraldo enamorado.
 B. ¿Es necedad amar?
 No es gran prudencia.
 B. Metafísico estáis.
 R. Es que no como.
 B. Quejaos del escudero.
 R. No es bastante.
 ¿Cómo me he de quejar de mi dolencia,
 si el amo y escudero o mayordomo
 son tan rocines como Rocinante?
 (Cervantes 1998a: 34)

15. Puede ser interesante observar que los ridículos sucesos que rodearon la erección y la exhibición del túmulo de Felipe II en Sevilla y que fueron parodiados por Cervantes en su famoso soneto (Laskier Martín, 1991), quedan subrayados por la rima «mancilla: Sevilla» (vv. 6-7), que puede cumplir función parecida a la rima «Mancha: mancha», en tanto «ensucia» aquello que debería estar perfecto e ímpoluto.

Como se señaló al principio, el eje estructural del soneto está en la oposición entre la octava (o *piedi*) y el sexteto (o *volta*), en español, «pies» y «vueltas»¹⁶. El fenómeno, sin embargo, puede admitir variantes. El soneto de Amadís al Quijote,¹⁷ por ejemplo, respeta claramente la separación canónica entre pies y vueltas, incluso temáticamente. Tanto es así, que podría formularse abreviadamente en los siguientes términos: «Tú (pies)/ vive seguro de tu fama (vuelta)»; en cambio, los sonetos de Belianís¹⁸ y de Oriana¹⁹ extienden los pies (temática o sintácticamente, por supuesto: métricamente no, porque la oposición cuartetos/ tercetos ocurre siempre²⁰) hasta el primer terceto y solo el último terceto constituye –sintácticamente– la vuelta. El soneto de Gandalín²¹ es, en este respecto, un soneto temáticamente defectuoso (¿propio de un escudero y no de un caballero?) que interrumpe una secuencia laudatoria de

16. «Juan Díaz Rengifo divide el soneto en *pies* –los cuartetos– y *vueltas* –los dos tercetos» (Dominguez Caparrós, 1985, s.v. soneto, p. 161).

17. Tú, que imitaste la llorosa vida/ que tuve, ausente y desdeñado, sobre/el gran ribazo de la Peña Pobre,/ de alegre a penitencia reducida;// tú, a quien los ojos dieron la bebida/ de abundante licor, aunque salobre,/ y alzándote la plata, estaño y cobre,/ te dio la tierra en tierra la comida,// vive seguro de que eternamente,/ en tanto, al menos, que en la cuarta esfera/ sus caballos aguije el rubio Apolo,// tendrás claro renombre de valiente:/ tu patria será en todas la primera:/ tu sabio autor, al mundo único y solo. [Amadís de Gaula a Don Quijote de La Mancha] (Cervantes, 1998a: 25):

18. Rompí, corté, abollé y dije y hice/ más que en el orbe caballero andante:/ fui diestro, fui valiente, fui arrogante:/ mil agravios vengué, cien mil deshice.// Hazañas di a la Fama que eternice:/ fui comedido y regalado amante:/ fue enano para mí todo gigante,/ y al duelo en cualquier punto satisfice.// Tuve a mis pies postrada la Fortuna,/ y traje del copete mi cordura/ a la calva Ocasión al estricote.// Mas, aunque sobre el cuerno de la luna/ siempre se vio encumbrada mi ventura,/ tus proezas envidio, ¡oh gran Quijote! [Don Belianís de Grecia a Don Quijote de La Mancha] (Cervantes, 1998a: 26).

19. ¡Oh, quién tuviera, hermosa Dulcinea,/por más comodidad y más reposo,/ a Miraflores puesto en el Toboso,/ y trocara sus Londres con tu aldea!// ¡Oh, quién de tus deseos y librea/ alma y cuerpo adornara, y del famoso/ caballero que hiciste venturoso/ mirara alguna desigual pelea!// ¡Oh, quién tan castamente se escapara/ del señor Amadís como tú hiciste/ del comedido hidalgo don Quijote!// Que así envidiada fuera y no envidiara./ y fuera alegre el tiempo que fue triste,/ y gozara los gustos sin escote. [La señora Oriana a Dulcinea del Toboso] (Cervantes, 1998a: 27).

20. Como puede observarse, el soneto no es solo una forma métrica. García Berrio (García Berrio, 1978-1980: 32) considera que, por ejemplo, en el soneto del *carpe diem* de Garcilaso, se unen tres series: una semántica, otra sintáctica y otra métrica. Los cuartetos coinciden con una serie semántica y sintáctica (la serie de la ponderación de la hermosura); el primer terceto coincide con otra (la exaltación epicúrea); finalmente, el segundo terceto con una última (el proceso de degradación de la hermosura). Lo mismo puede afirmarse del soneto 228 de Góngora (Góngora y Argote, 1967: 447), solo que en este caso el contraste entre cuartetos (pies) y tercetos (vuelta) podría resultar más nítido. ¿Por qué no pensar en que la tensión dramática propuesta por la distinción métrica pueda extenderse a lo semántico o a lo sintáctico? En este caso la *volta* es, sencillamente, la resolución de la tensión de los *piedi*. Considerado así, podría coincidir con la separación entre la octava y el sexteto, pero podría no coincidir. Y así podrían explicarse sonetos como «Desmayarse, atreverse, estar furioso» de Lope de Vega (1960: 138) donde los pies abarcan 13 versos y la vuelta, uno.

21. Salve, varón famoso, a quien Fortuna,/ cuando en el trato escuderial te puso,/ tan blanda y cuerdamente lo dispuso,/ que lo pasaste sin desgracia alguna.// Ya la azada o la hoz poco repugna/ al andante ejercicio; ya está en uso/ la llaneza escudera, con que acuso/ al soberbio que intenta hollar la luna.// Envidio a tu jumento y a tu nombre,/ y a tus alforjas igualmente envidio,/ que mostraron tu cuerda providencia.// Salve otra vez, ¡oh Sancho!, tan buen hombre,/ que a solo tú nuestro español Ovidio/ con buzcrona te hace reverencia. [Gandalín, Escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, Escudero de Don Quijote] (Cervantes, 1998a: 28).

«Salves» con una digresión más bien vulgar centrada en el asno y la alforja, como si quisiera ser discurso de caballero interrumpido por discurso de escudero y, percatado de su error, regresara a discurso de caballero.

El soneto de Babieca a Rocinante es, en este respecto, canónico, pero con innovaciones interesantes. Todo el soneto está construido por el diálogo entre dos animales, específicamente, dos equinos. Se trata, en efecto, de una «burla equina», frecuente en la práctica de las academias literarias de fines del siglo XVI²². La distribución del diálogo constituye, probablemente, el eje estructural del soneto. En efecto, los pies están formados por los diálogos alternados de Babieca y de Rocinante: en el primer cuarteto de esta parte, la pregunta de Babieca ocupa un verso y la respuesta de Rocinante, otro. En el segundo cuarteto, solo se presenta una pregunta y una respuesta por interlocutor y cada una ocupa dos versos. La vuelta empieza con un terceto que es una intensificación paroxística de preguntas y respuestas que se alternan en el mismo verso (se forman, así, versos articulados de seis y cinco sílabas divididos por pausa medial). El terceto final es una coda dilatada en una pregunta retórica que se cuestiona aquello que en realidad afirma y que quiere que no solo Babieca, sino todos nosotros, aceptemos: que Don Quijote y Sancho son tan rocines (y, por extensión, tan asnos, recuérdese el verso 7) como Rocinante. ¿No es, verdaderamente, este gran soneto la puesta en crisis de lo dialógico como pretensión humana y –considerando la pregunta final– la atribución de necedad y animalidad a todo lo humano en el núcleo mismo de lo humano, es decir, en el lenguaje?

Dentro de la línea propuesta por Bajtin, podría discutirse la división de sonetos «paratextuales» y «textuales» que hice al principio. En realidad, todos son sonetos «textuales» en tanto son partes de la novela. Admitiendo eso, y considerando que el *Quijote* parodia también la disposición de los libros de su época, la distinción puede mantenerse. Como ya se señaló los sonetos «textuales» son ocho: hay seis en la primera parte (el soneto del libro de memoria de Cardenio, el del encuentro con Cardenio, dos de la novela del curioso impertinente y dos de la historia del cautivo); y hay dos en la segunda parte (el soneto del Caballero del Bosque y el de Píramo y Tisbe).

22. «The sonnet responds to another contemporary poetic vogue, which can be denominated *la burla equina*. This was linked with contemporary literary academies and flourished as a direct result of Lope's extremely popular 1585 Moorish ballad «Ensíllenme el potro rucio». By 1585, Góngora was so fed up with hearing Lope's poem on everybody's lips that he produced his brilliant parody, «Ensíllenme el asno rucio», thus initiating the two poets' long-standing enmity. From then on rival poets would frequently insult each other with any number of equine terms: *rucio*, *asno*, *rocín*, *frisón*, *Babieca*, *Pegaso*, and so on. They would do this either openly in the academies, or 'anonymously' in their poetry» (Laskier Martín, 1991: 146). Laskier Martín reconoce el papel crucial de este soneto, que prepara los *vejámenes* de los académicos de la Argamansilla: «This particular sonnet is unusual in that it is placed among the encomiums, and yet rather than praise it openly denounces Don Quixote and Sancho as fools. Because of this it is in an axial position between the preliminary encomiums and the final verses. It effectively anticipates the subsequent *vejámenes* of the académicos de la Argamansilla; in this sonnet the "authors" are *vejadores* rather than praisers» (Laskier Martín, 1991: 147).

En algún caso, el soneto puede cumplir las mismas funciones que podría desempeñar en el teatro polimétrico español del tiempo de Cervantes. En su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega propugnaba:

las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien para los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.
(Lope de Vega 1968: 71)

«La hora, el tiempo, la soledad, la voz y la destreza del que cantaba causó admiración y contento a los dos oyentes» (Cervantes 1998a: 303). El *locus amoenus* pastoril es apto para el canto del soneto de Cardenio a la amistad. La forma, «que está bien para los que aguardan», es decir, para aquellos que interrumpen el dinamismo narrativo para recogerse en un aparte lírico, puede ser el equivalente al *aria* operática, en tanto momento privilegiado de focalización lírica. En efecto, el soneto actúa como contrapunto del ovillejo cantado inmediatamente antes y a la vez como intensificación temática del problema de la amistad traicionada, que es parte del drama de Cardenio.

Importante como puede ser, esta función «dramática» (o dramático-lírica) del soneto no es la única. El soneto puede cumplir un papel caracterizador de un personaje, en el caso del soneto del Caballero del Bosque. Puede, también, articularse en relaciones textuales (y hasta metatextuales) sumamente complejas, como las que pueden reconocerse en el primer soneto de la *Novela del curioso impertinente* (I, XXXIV):

En el silencio de la noche, cuando
ocupa el dulce sueño a los mortales,
la pobre cuenta de mis ricos males
estoy al cielo y a mi Clori dando.
Y al tiempo cuando el sol se va mostrando
por las rosadas puertas orientales,
con suspiros y acentos desiguales
voy la antigua querella renovando.
Y cuando el sol, de su estrellado asiento
derechos rayos a la tierra envía,
el llanto crece y doblo los gemidos.
Vuelve la noche, y vuelvo al triste cuento
y siempre hallo, en mi mortal porfía,
al cielo sordo, a Clori sin oídos.
(Cervantes 1998a: 399)

Se dan dos fuentes del *Canzoniere* de Petrarca para este soneto (Cervantes, 1998a: 399 y Cervantes, 1998b: 373): los sonetos 216 (Petrarca, 2005: 924 ss.) y 223 (Petrarca, 2005: 942 ss.). Con ligeras variantes, Cervantes usó este mismo soneto en la jornada III de su comedia *La casa de los celos*. Desde el principio,

pues, el soneto dialoga, digámoslo de alguna manera, con sus precedentes y con su par: está imbricado en una trama intertextual.

El soneto bulle de procedimientos petrarquistas: antítesis y paralelismos («pobre cuenta»/ «ricos males»; «al cielo sordo, a Clori sin oídos»), el xiasmo («el llanto crece y doblo los gemidos»), la metáfora («rosadas puertas orientales» por ‘aurora’) y el adjetivo («dulce sueño») tópicos. La distribución es isoracional²³: cada estrofa coincide con una oración. La disposición es sumamente interesante: cada una de las tres estrofas iniciales está regida por una circunstancia temporal («En el silencio de la noche, cuando...», «al tiempo cuando...» y «cuando el sol...»). La secuencia se rompe con la última estrofa, donde la paronomasia «Vuelve... vuelvo» tematiza el paso de la dimensión cósmica del paso del día a la repetición de la circunstancia cíclica e infinita del dolor del hablante y la indiferencia de la amada. El paralelismo entre el último verso del primer cuarteto (verso cuarto: «estoy al cielo y a mi Clori dando») y el último verso del último terceto (verso 14: «al cielo sordo, a Clori sin oídos») no hace sino reforzar la sensación de circularidad. Lo interesante de la ordenación de este soneto es que la crisis de la vuelta (de la *vuelta*, pero también de la vuelta, el tema del soneto), que es aquí –temática, no métricamente– el último terceto, se resuelve en la repetición del ciclo cósmico descrito en las tres estrofas anteriores. Es decir, no se resuelve. Se produce, más bien, una expectativa frustrada que resulta efectivísima, precisamente porque de lo que se trata es de remarcar la circularidad de la alternancia entre días y noches y la del dolor del hablante.

Debe notarse bien en qué punto de la *Novela del curioso impertinente* aparece este soneto. Ya Camila y Lotario engañan a Anselmo. Se discute acerca de la verdad en la poesía. Pregunta Camila:

–Luego, ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?
 –En cuanto poetas, no la dicen –respondió Lotario–; mas en tanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos (XXXIV).
 (Cervantes 1998a: 400)

Lotario escribe un poema en el que el hablante se queja a Clori de que no lo escucha para, en realidad, declararle su amor a Camila, quien ya le corresponde, es decir, lo escucha. Anselmo interpreta el mismo poema como intento vano de Lotario de conseguir a Camila mediante la referencia a una situación de rechazo que supone que ya sucedió. Para Lotario, Camila-Clori le corresponde, pero finge no hacerlo; para Anselmo, Camila-Clori no le corresponde a Lotario y el poema consigna una situación ya pasada. Para Camila y Lotario, el poema dice que no, pero en realidad que sí. Para Anselmo, el poema dice que no, sencillamente. Lotario dice que los poetas no dicen la verdad, pero al no decirla y ser enamorados como lo es él, se quedan cortos de decirla, o sea, la dicen, aunque no suficientemente.

23. Cfr. García Berrio (1978-80).

El soneto es, en este caso, el pivote de una recepción circular que podría extenderse *ad infinitum*. ¿No es, nuevamente, prueba de la genialidad de Cervantes el que haya escogido para una reflexión metatextual (la de la verdad de la poesía) precisamente un soneto que se define por su circularidad y que, además, en sus referencias intertextuales petrarquescas y teatrales vale por toda la literatura?

Como ha podido apreciarse, la función paródica del soneto, sobre todo en la primera parte del *Quijote*, se muestra hasta en los efectos métricos, con lo que se refuerzan las ideas que formuló M. Bajtin al respecto. No es la única función que puede reconocérsele a esta forma: llega a ser un importante vehículo de reflexión metapoética.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Dámaso (1960). «La simetría bilateral», en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, pp. 117-173.
- Bajtin, Mijail (1989). «De la prehistoria de la palabra novelesca». en Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 411-448. Traducción de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra.
- Bates, Catherine (2011). «Desire, discontent, parody: the love sonnet in early modern England», en A.D. Cousins y Peter Howarth, *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, pp. 105-123.
- Bélič, Oldřich (en colaboración con Josef Hrabák) (2000). «El español como material de verso», en *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 126-141.
- Cervantes, Miguel de (1969). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Celina S. de Cortázar e Isaías Lerner (ed.). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cervantes, Miguel de (1998a). *Don Quijote de La Mancha*. Francisco Rico y Joaquín Forradellas (ed.). Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
- Cervantes, Miguel de (1998b). *Don Quijote de La Mancha*. Francisco Rico y Joaquín Forradellas (ed.). Volumen complementario. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
- Corominas, Joan (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Cousins, A. D. y Peter Howarth (2011). *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge- New York: Cambridge University Press.
- Domínguez Caparrós, José (1985). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo.
- Domínguez Caparrós, José (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Domínguez Caparrós, José (2002). *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Eliot, T.S. (1998). «The possibility of a poetic drama», en *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola, New York: Dover Publications, pp. 34-39.
- Gallego Morell, Antonio (1972). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- García Berrio, Antonio (1978-80). «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», en *Revista de Filología Española*. LX, 1978-80, pp. 23-157.
- Gicovate, Bernardo (1992). *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Góngora y Argote, Luis de (1967). *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar.
- Henríquez Ureña, Pedro (1961). «En busca del verso puro», en *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 253-270.
- Jakobson, Roman (1977). «Vocabularum constructio en el soneto de Dante “Se vedi li occhi miei”», en Roman Jakobson. *Ensayos de poética*. México-Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 31-52.
- Kennedy, William J. (2011). «European beginnings and transmissions: Dante, Petrarch and the sonnet sequence», en A. D. Cousins y Peter Howarth (2011). *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, pp. 84-104.
- Laskier Martín, Adrienne (1991). *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles- Oxford: University of California Press.
- Petrarca, Francesco (2005). *Canzoniere*. A cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori (I Meridiani).
- Pötters, Wilhelm (1998). *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenna: Longo Editore.
- Ribes Traver, Purificación (1998). «Introducción» a *Shakespeare, William. Romeo y Julieta*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Madrid: Cátedra.
- Torre, Esteban (1999). *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ullman, Pierre Lioni (1961-1962). «The Burlesque Poems which Frame the Quixote», *Anales Cervantinos*. IX, pp. 213-227.
- Vega, Lope de (1960). *Poesías líricas*. José F. Montesinos (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).
- Vega, Lope de (1978 [1609]). «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», en Emilio Orozco Díaz, ¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978, pp. 62-73.

Recibido: 26 de abril de 2013

Aceptado: 29 de noviembre de 2013

Resumen

Este artículo estudia la función del soneto en Don Quijote de La Mancha de Miguel de Cervantes. Básicamente, desarrolla la idea de M. Bajtin de que los sonetos del Quijote son paródicos. Encuentra que la parodia incluye no solo al hablante y al lector, sino también a los efectos poéticos (en concreto, los efectos métricos) que caracterizan al soneto como género textual, y hasta al soneto en su totalidad en tanto forma artística. Más aún, los sonetos del Quijote se interpretan también como contrapuntos líricos del texto narrativo y hasta como ejes del discurso metapoético.

Palabras clave: sonetos; *Quijote*, Bajtin; parodia; discurso metapoético.

Title: The Function of the Sonnet in *Don Quixote*.

Abstract

This article studies the function of the sonnet in Don Quixote de La Mancha by Miguel de Cervantes. It basically develops M. Bajtin's idea that the Quixote sonnets are parodic. This work finds that parody includes not only the speaker and the reader, but also the po-

etic effects (specifically, the metrical effects) that characterize the sonnet as textual genre, and even the whole sonnet in its artistic form. Furthermore, the author also interprets the sonnets of the *Quixote* as lyrical counterpoints of the narrative text and even as the crux of metapoetic discourse.

Key words: Sonnets; *Quixote*; Bajtin; Parody; Metapoetic discourse.