

VII. RUINAS Y RETÓRICA DE LA DERROTA EN EL CERVANTES DE SENECTUD: DE LA GOLETA A TROYA (*DON QUIJOTE* I, 40; II, 66)

CLEA GERBER

*Universidad Nacional de General Sarmiento /
Universidad de Buenos Aires*

En el capítulo 66 del *Quijote* de 1615, don Quijote, ya en su camino de vuelta tras haber sido vencido por el caballero de la Blanca Luna, pasa nuevamente por la playa barcelonesa donde tuvo lugar la derrota (II, 64, p. 1267). Allí, contemplando el lugar, lamenta lo ocurrido:

Al salir de Barcelona, volvió don Quijote a mirar el sitio donde había caído y dijo:
—¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzas glorias, aquí usó fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se escurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse! (II, 66, p. 1275).

El repetido deíctico en anáfora (Aquí... Aquí... aquí... aquí... aquí...) y, sobre todo, la frase hecha, remiten al paradigma de la poesía de ruinas, como explica Covarrubias al glosar el «Aquí fue Troya», expresión que se emplea «para significar que en algún lugar hubo edificios suntuosos o gran prosperidad en los señores dellos, y al presente están arruinados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza» (*Tésoro*, s. v. Troia). A su vez, el tema de las ruinas presupone la reflexión sobre el paso del tiempo (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019; Gregorio González, 2022; Cataldo Sanguinetti, 2023), asunto esencial en un libro como el *Quijote*, donde el protagonista es un anciano que casi al final de su vida decide devenir caballero andante, supuesto dueño de un fuerte brazo. Esa reflexión es

más importante aún en el volumen de 1615, obra de senectud del autor, y resulta particularmente central en los capítulos finales, en los que don Quijote se siente impotente y vencido, y se pregunta sobre el legado de sus «hazañas». En el pasaje que nos interesa, Cervantes toma de la literatura de ruinas elementos esenciales como el deíctico y la conciencia dolorosa del transcurrir del tiempo para construir una retórica de la derrota.

Este trabajo compara el «Aquí fue Troya» de 1615 con otros pasajes sobre derrota del *Quijote* de 1605 en los que Cervantes construye una retórica semejante, igualmente basada sobre el paradigma de la literatura de ruinas y conectada con la reflexión sobre el paso del tiempo, que el alcalaíno relaciona con uno de sus temas preferidos: el de las armas y las letras. Para mostrarlo, examinaremos los sonetos a la pérdida de la Goleta (I, 40): estudiaremos el segundo de ellos no solamente como epitafio, sino también como poesía de ruinas cuya conexión con Garcilaso de la Vega y Virgilio remite al tópico de las armas y las letras. A continuación, mostraremos tanto las concomitancias como las diferencias entre el soneto y el «Aquí fue Troya», lo que nos permitirá entender cómo Cervantes fue construyendo su retórica de la derrota con elementos que cristalizarían en su estilo de senectud, como son la vuelta a Garcilaso, la preocupación por la fama póstuma y las letras, y la reflexión sobre el paso del tiempo.

LOS SONETOS A LA GOLETA Y LA POESÍA DE RUINAS

Los sonetos que nos interesan aparecen en el relato del capitán cautivo, Ruy Pérez de Viedma, quien al contar la derrota de las fuerzas españolas en la Goleta decide recitar «dos sonetos a manera de epitafios, el uno a la Goleta y el otro al fuerte» (I, 39, p. 502)¹. En efecto, la crítica los ha estudiado en el ámbito genérico de la poesía funeral (Sáez, 2016), en el que insisten Mata Induráin (2007), Moner (2015: 126) y Sáez (2019: 184), quienes los relacionan con el marco narrativo del relato del cautivo. Montero Reguera y Romo Feito (2016: 151) reafirman su carácter de epitafios, y Montero Reguera examina la trayectoria cervantina de este género en el que sin duda se insertan estos dos sonetos, pese a que, advierte, «aparentemente no contengan algunos de los elementos característicos de ese tipo de composiciones» (2012: 396). Este aspecto lo retoma Ponce Cárdenas, quien explica que los dos poemas pertenecen a una variedad singular de epitafio, el heroico², y que concretamente imitan unos que Luigi Tansillo

¹ Sobre historia de la Goleta, véanse Mata Induráin (2007: 170-171) y Ponce Cárdenas (2016: 146-147).

² Ponce Cárdenas sigue aquí una propuesta de Garrote Bernal, quien los denomina «sonetos heroicos, a manera de epitafios por los defensores de La Goleta» (1996: 120).

compuso a la muerte de otros españoles que defendían un presidio mediterráneo contra los turcos (el de Castelnuovo), textos a los que Cervantes pudo llegar ya de modo directo, ya a través de dos poetas sevillanos que emularon el díptico de Tansillo: Gutierre de Cetina y Fernando de Herrera (2016: 155; 156-157).

Como explica Mata Induráin,

La idea de fondo que se desarrolla en ambos textos es la de la inmortalidad alcanzada por esos soldados que han caído heroicamente en defensa de la cristiandad: han sido vencidos en combate, pero en última instancia resultan vencedores porque su recuerdo perdurará en el mundo; han muerto, vivirán eternamente porque han alcanzado la gloria en el cielo (2007: 170).

Aunque el tema es, en efecto, el mismo, y aunque Cervantes lo expresa subrayando la paradójica derrota de los defensores de la Goleta (fue precisamente esa derrota lo que los hace victoriosos) (Sáez, 2019: 185), el tono de los sonetos es diverso. El primero resulta más optimista ya desde la primera imagen, que pinta a las almas de los soldados libres de la cárcel del cuerpo:

Almas dichosas, que del mortal velo
libres y esentas, por el bien que obrastes,
desde la baja tierra os levantastes
a lo más alto y lo mejor del cielo (I, 40, p. 503).

En los versos siguientes, esta celebración atraviesa la dificultad del momento de fracaso militar («cansados brazos», «muriendo», «ver vencidos», «mortal, triste caída») para regresar a la aspiración ascensional y a la victoria en los versos finales:

os va adquiriendo
fama que el mundo os da, y el cielo gloria (I, 40, p. 504).

En contraste, el segundo soneto, dedicado al fuerte, comienza contemplando el escenario de la derrota, en un movimiento que alterna dos impulsos diversos: describir las ruinas de la fortaleza e imaginar la suerte de los ahora bienaventurados defensores:

De entre esta tierra estéril, derribada,
destos torreones por el suelo echados,
las almas santas de tres mil soldados
subieron vivas a mejor morada,

siendo primero en vano ejercitada
la fuerza de sus brazos esforzados,

hasta que al fin, de pocos y cansados,
dieron la vida al filo de la espada.

Y este es el suelo que continuo ha sido
de mil memorias lamentables lleno
en los pasados siglos y presentes.

Mas no más justas de su duro seno
habrán al claro cielo almas subido,
ni aun él sostuvo cuerpos tan valientes (I, 40, p. 504).

Los dos primeros versos se centran en contemplar lo que en poesía de ruinas se llaman *vestigia*, esto es, restos arquitectónicos esparcidos por una tierra otrora distinta sobre la que la imaginación observa lo que había ahí en el pasado. El esquema se repite en el primer terceto, que también se centra en el «suelo» para notar los cambios en él habidos y reflexionar sobre el paso del tiempo («memorias», «pasados siglos y presentes»). De hecho, ya Montero Reguera señala de pasada esta adscripción genérica al subrayar que el soneto

no deja de ser, en fin, otro ejemplo de la llamada poesía de ruinas, aquí concebida no como evocación de un pasado glorioso, o del poder demoledor del paso del tiempo, que en España tiene en las de Itálica y Sagunto sus expresiones más reiteradas, sino como consecuencia de las tácticas militares modernas donde las nuevas armas —la artillería— están cambiando el arte de la guerra (2012: 400).

Para confirmar esta hipótesis, podemos señalar la presencia de aspectos determinantes de la poesía de ruinas como son los *vestigia*, por una parte, y el deíctico que pretende hacer vívida la descripción, por otra, elementos sobre los que se basa un tercer rasgo, también esencial: la reflexión sobre el «poder demoledor del paso del tiempo» a que alude Montero Reguera.

Además de remitir a la poesía de ruinas, el deíctico es un estilema propio del género del epitafio que hay que sumar a los dos que señala Ponce Cárdenas: descripción de las causas de la muerte y ponderación de la fama de los valientes (2016: 153). Es más, el deíctico que aparece en este soneto («Esta», «destos», «este») no solo es habitual en el epitafio en general (*Hic iacet, Hic situs est*), sino en el epitafio cervantino en particular: así, en el corpus de trece epitafios que recoge Montero Reguera (2012)³, siete incluyen un deíctico en la primera o segunda palabra del texto: «Aquí el valor de la española tierra» (*Viaje*, p. 149); «Yace aquí de un amador» (*Don Quijote*, I, 14), «De entre esta tierra estéril, derribada» (*Don Quijote*, I, 40), «Esta que veis de rostro amondongado» (*Don*

³ Véanse asimismo los matices que aporta Sáez (2019).

Quijote, I, 52), «Aquí yace el caballero» (*Don Quijote*, I, 52), «Reposa aquí Dulcinea» (*Don Quijote*, I, 52) y «Yace aquí el hidalgo fuerte» (*Don Quijote*, II, 74), a los que hay que añadir un octavo, el epitafio en prosa a Sosa Coutiño en el *Persiles*:

AQUÍ YACE VIVA LA MEMORIA DEL YA
MUERTO MANUEL DE SOSA COITIÑO,
caballero portugués, que, a no ser portugués, aún fuera vivo.
No murió a las manos de ningún castellano, sino a las de amor, que
todo lo puede; procura saber su vida y envidiarás
su muerte, pasajero (III, 1, p. 238).

En consecuencia, el soneto del *Quijote* que nos interesa reúne rasgos de dos géneros poéticos que, como señala Gherardi (2019), era habitual combinar en la poesía del momento: por una parte, es un epitafio con los tonos heroicos a imitación de Tansillo que nota Ponce Cárdenas; por otra, es un poema de ruinas con *vestigia*. El nexo entre los dos géneros es el deíctico descriptivo que también encontramos en la frase con que don Quijote evoca su derrota («Aquí fue Troya»), elemento propio tanto de poesía de ruinas como de epitafio, y en muchas ocasiones puerta de acceso a otro aspecto que pueden compartir estas dos modalidades poéticas: la reflexión sobre el paso del tiempo (Navarro Durán, 1983).

Al respecto, los críticos han señalado hasta qué punto el soneto del *Quijote* evoca el tópico horaciano de la inmortalidad de la poesía: el célebre «exegi monumentum aere perennius» (*Odas*, III, 30, 1). Lo resalta Lorenzo en un reciente artículo que subraya el artificio de este soneto y su compañero, así como, dentro del marco novelesco en el que se insertan, la pervivencia de estos textos a partir del recuerdo de los personajes: cuando el capitán cautivo se dispone a decirlos, uno de los caballeros que acompañan a don Fernando se declara hermano del autor y manifiesta saberlos también, y es quien de hecho los recita ante el auditorio de la venta (I, 39, p. 503). Así pues, los sonetos sobreviven a los castillos, pues cobran en la memoria una vida que resulta más longeva que las piedras de la fortaleza (Lorenzo, 2021: 142). Añadamos que el poema recalca este mensaje mediante la alusión literaria del primer terceto, que pone de relieve el hecho de que la Goleta se alzaba en la bahía de Cartago y, por tanto, remite a las ruinas de esa ciudad y a un célebre episodio de la *Eneida*. Como explica Ponce Cárdenas (2016: 163-164), las «memorias lamentables» que evoca la Goleta en los «siglos [...] presentes» serían la toma del fuerte por los turcos, pero las de los «pasados siglos» remiten a la ruina de Cartago, en una conexión que Cervantes hace explícita en la *Epístola a Mateo Vázquez*, donde, al tratar la caída de la Goleta, la voz lírica recuerda

al reino tan antiguo y celebrado
 a do la hermosa Dido fue rendida
 al querer del troyano desterrado
 (*Viaje*, p. 171, vv. 151-153).

Esta conexión entre la Goleta y Cartago aparece en otros contemporáneos (Herrera, *Anotaciones*, p. 473), por lo que debió de ser evidente, tanto como la que unía estos lugares con el célebre soneto XXXIII de Garcilaso «A Boscán desde la Goleta» («Boscán, las armas y el furor de Marte») (Ponce Cárdenas, 2016: 163), que también liga la Goleta y Cartago:

Aquí donde el romano encendimiento,
 donde el fuego y la llama licenciosa
 solo el nombre dejaron a Cartago,

vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
 hiere y enciende el alma temerosa,
 y en llanto y en ceniza me deshago
 (*Poesía*, p. 240, vv. 9-14).

Tenemos aquí un doble subtexto literario: por una parte, el soneto XXXIII de Garcilaso (que une la Goleta y Cartago)⁴; por otra, el libro IV de la *Eneida* de Virgilio (que explica cómo la llama del amor acabó por destruir Cartago). Los dos textos se conjugan para subrayar el horaciano mensaje del soneto, esto es, que las letras perduran y permiten obtener, incluso en la derrota, una paradójica victoria: la de alcanzar la eternidad. De hecho, esta idea está presente en todo el comienzo de la *Eneida*, el que lleva al libro IV y a las razones de la destrucción de Cartago: la estancia de Eneas en la ciudad de Dido se inicia cuando, en el libro I, los troyanos comprueban que los cartagineses están construyendo a Juno un templo en cuyos relieves se muestra la caída de la ya destruida Troya (I, 446-493); luego, en el libro II, y a petición de la fascinada reina, Eneas transforma la derrota y aniquilación de su ciudad en un atractivo relato: Troya, vencida, ha desaparecido, pero el arte sobre el desastre está presente en esculturas y hexámetros. De modo semejante, en el poema de Garcilaso comprobamos que tras la derrota a manos de los romanos a Cartago solo le queda «el nombre», esto es, su fama, que es lo que hace perdurar la *Eneida*. Los españoles de Felipe II, los cartagineses de Dido y los troyanos de Príamo han sido derrotados, pero los versos

⁴ Como he estudiado en otro lugar, Cervantes aprovecha también el soneto XXXIII de Garcilaso para plantear otra conexión propia de su época: la que une Cartago y Lepanto (cfr. Gerber, en prensa).

de Cervantes, Garcilaso-Virgilio y Virgilio los mantienen vivos y triunfantes, más duraderos que el bronce.

AQUÍ FUE TROYA: ARMAS Y LETRAS EN LA POÉTICA DE LA DERROTA

En el *Quijote* de 1615, don Quijote también ha sufrido una derrota por las armas y se pregunta sobre su fama futura acudiendo precisamente al deíctico y al paradigma de las ruinas que hemos visto operar en el soneto a la Goleta. Además, esta no es la única conexión que liga los dos pasajes que nos interesan. En primer lugar, tanto en 1605 como en 1615 estamos inmersos en el movimiento conclusivo de una trama que comienza a acabarse, pero que dilata el final. En 1605, don Quijote inicia su vuelta a casa en el capítulo 30, supuestamente para acompañar a la princesa Micomicona a su reino, y tras una larga estancia en la venta es encerrado en una jaula sobre una carreta en el capítulo 47, antes de llegar finalmente a su lugar y dar cierre al libro en el capítulo 52. Por consiguiente, la historia del cautivo, la Goleta y el soneto que hemos examinado ocurre cuando se han solucionado ya las historias de Sierra Morena, en el largo movimiento hacia el final. En cuanto al texto de 1615, la conclusión se abre en el capítulo 64, cuando Sansón Carrasco derrota al protagonista en la playa de Barcelona. En el 66 don Quijote, ya de camino a casa, pasa por el lugar fatídico y exclama su «Aquí fue Troya». Tras diversas aventuras que dilatan aún la trama, el caballero muere en el capítulo 74.

En segundo lugar, los dos pasajes reflexionan sobre la relación entre armas y letras, un tópico de presencia destacada en la obra de Cervantes (Ruiz Pérez, 2018), y particularmente en el *Quijote*, donde el propio protagonista encarna esta dicotomía: recordemos que en principio se inclinaba hacia las letras, pues en el capítulo 1 de 1605 se nos dice que su plan primigenio era escribir una continuación de sus amados libros de caballerías, proyecto que abandona para decantarse finalmente por las armas y salir a buscar renombre y fama como caballero andante (una fama que terminará adquiriendo en 1615, paradójicamente, merced a la circulación del libro impreso de la primera parte, es decir: por las letras). En 1605, toda la historia del cautivo está marcada por este binomio, que atañe incluso a la propia autofiguración de Cervantes, dados los cruces entre la materia narrada y ciertos datos biográficos del autor, explicitados por la mención a «un soldado español llamado tal de Saavedra» (p. 507)⁵. Para empezar, don Quijote pronuncia el célebre discurso de las armas y las letras en los capítulos

⁵ La crítica ha abordado estos cruces desde variadas perspectivas. Pueden consultarse los trabajos de Márquez Villanueva (1975 y 2010), Canavaggio (2000 y 2014), Garcés (2005), Ohanna (2011), López Baralt (2013) y Sáez (2024), entre otros.

37-38, en parte inspirado por la llegada del capitán cautivo y Zoraida a la venta. Inmediatamente después, el cautivo comienza su relato, y lo hace presentando opciones vitales para un caballero, entre las que contempla las letras (que siguió su hermano, el oidor) y las armas (que cultivó él mismo). Además, en medio de su relato se recita el soneto a las ruinas de la Goleta, que también pone en juego esos dos polos: como indica Lorenzo, el poema opone armas y arte, pues este triunfa donde fracasaron aquellas (2021). Asimismo, y como hemos explicado con los subtextos de Garcilaso y Virgilio, el soneto subraya cómo las letras consiguen preservar la memoria de ciudades derrotadas.

En cuanto al *Quijote* de 1615, el «Aquí fue Troya» se inserta en un contexto en que, ya en el camino de vuelta al hogar, los personajes se preocupan por su fama y por cómo obtenerla. Así, en el capítulo 71, don Quijote y Sancho llegan a un mesón donde encuentran unas sargas con —de nuevo— las historias de Troya y Cartago, el rapto de Elena y abandono de Dido. Las sargas hacen que Sancho considere que pronto «no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas» (p. 1315), y añade que «querría yo que la pintasen las manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a estas», a lo que don Quijote responde comparando al artista con «el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido», en una nueva remisión al libro de Avellaneda (aparecido explícitamente en la trama en el capítulo 59 y uno de cuyos personajes, don Álvaro Tarfe, entra en escena en el 72). Si esta fama llega a través de las letras (malas o buenas), don Quijote preferiría alcanzarla con las armas. Así, cuando profiere el «Aquí fue Troya» que nos interesa, Sancho reflexiona sobre la fortuna y don Quijote responde ponderando su sabiduría y glosando su derrota, que achaca a la fuerza del caballo de su oponente:

Atrevíme, en fin; hice lo que pude, derribáronme, y, aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir mi palabra. Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y agora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa (p. 1276).

El caballero lamenta haber fallado en las armas («con mis obras y con mis manos») y verse limitado a «mis palabras», que en este caso no se refieren tan solo a sus discursos, sino a sus promesas. En cualquier caso, pronto renuncia a ellas, y se decide a colgar las armas de un árbol a modo de trofeo (p. 1277). Este giro hacia lo literario (por el abandono de las armas y por la referencia libresca a Troya que abre la secuencia) se confirma en el capítulo 67, en un pasaje paralelo al del «Aquí fue Troya»:

En estas pláticas iban siguiendo su camino, cuando llegaron al mismo sitio y lugar donde fueron atropellados de los toros. Reconoció don Quijote y dijo a Sancho:

—Este es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo «el pastor Quijótiz» y tú «el pastor Pancino», nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos (pp. 257-258).

De nuevo, don Quijote llega a un lugar donde ya no hay nada y, mediante la fuerza de su imaginación, convoca hechos pasados (en este caso, la «pastoral Arcadia») y los presenta ante los oyentes recurriendo al deíctico. Ahora, sin embargo, el personaje, forzado a alejarse de las armas, se inclina por las letras: aquí fue la Arcadia, que don Quijote se propone renovar.

Finalmente, los pasajes que nos interesan de 1605 y 1615 tienen en común el uso del deíctico: en el soneto que recita el cautivo, merced a la conexión entre epitafio y poesía de ruinas; en el «Aquí fue Troya», por la alusión a la literatura de ruinas. En ambos casos, se trata de deícticos evocadores mediante los cuales el texto hace presente algo ya desaparecido: el fuerte destruido, el hecho de armas pasado. Además, también en ambos casos estamos ante desapariciones que no se deben meramente al paso del tiempo, sino a la fuerza de las armas: la ruina, literal o metafórica, es lo que queda de un hecho de armas, y solo permanece si se canta, como ocurrió con Troya, Cartago o la Goleta, y como ocurrirá con la historia de don Quijote.

CONCLUSIÓN: VICTORIA EN LA DERROTA Y REFLEXIÓN SOBRE LA POSTERIDAD

En suma, hemos puesto de relieve que hay en el *Quijote* de 1615 un pasaje que resulta paralelo a otro de 1605: el «Aquí fue Troya» de don Quijote derrotado remite, como el soneto sobre la Goleta, a la poesía de ruinas. En este estilo, y en particular en su deíctico característico, hemos identificado los rasgos de una retórica de la derrota que relacionamos con uno de los temas centrales de Cervantes: las armas y las letras.

Sobre esta base, conviene ahora precisar que la conexión entre estos dos pasajes también permite observar la trayectoria del alcaíno en el largo intervalo que separa la escritura de los sonetos a la Goleta (probablemente muy anteriores a 1605) y los capítulos finales del *Quijote* de 1615. Este desarrollo también se puede relacionar con la actitud de Cervantes hacia armas y letras, pues hay un

matiz importante al respecto que distingue los dos pasajes que hemos conectado. Es cierto que en los dos el equilibrio entre armas y letras parece inclinarse hacia las segundas, pero esto no es explícito en 1605: los sonetos, de hecho, forman parte de toda una secuencia orientada a enaltecer las vidas soldadescas, tal como atestigua el periplo del capitán cautivo en el que estos se insertan, o el propio discurso de don Quijote, que dictamina la condición superior de las armas, en tanto su fin último es preservar la paz. Asimismo, en 1605 la paradójica victoria de las letras en el soneto analizado viene acompañada de unos ecos religiosos que no encontramos en el «Aquí fue Troya» de 1615. Así, los versos 3-4 del soneto contrastan las ruinas con «las almas santas de tres mil soldados» que «subieron vivas a mejor morada», y el v. 13 declara que esas almas habrán subido «al claro cielo», asociándolas al martirio cristiano (Sáez, 2019: 184)⁶. En 1615, por supuesto, don Quijote no muere a manos del caballero de la Blanca Luna, y su final, en su casa y cama, es una muerte cristiana. Sin embargo, lo cierto es que el pasaje de «Aquí fue Troya» no remite la inmortalidad a la fama en letras y a la gloria ultraterrena, sino solamente a la primera: son las letras las que mantienen viva la imagen de Troya y también las que asegurarán la posteridad de las aventuras de don Quijote. No hay gloria en los hechos de armas del caballero, y esto realza la fama alcanzada por las letras.

Este tema de la posteridad, y cómo alcanzarla, es esencial en 1615, y particularmente en los capítulos finales del libro (Gerber, 2018: 268-288). En ellos, Cervantes multiplica reflexiones sobre la fama de su personaje, llegue esta de manos del pintor de las sargas, de escritorzuelos como Avellaneda o de buenos autores. La aparición del apócrifo, pero sobre todo la derrota del caballero, permite este giro, un tanto melancólico, de búsqueda de posteridad y de victoria desde la derrota. Tras la batalla con el de la Blanca Luna, don Quijote, vencido, está obligado a dejar de blandir las armas, y por tanto el personaje y el libro entero se vuelven con mayor determinación hacia las letras. Y, repetimos, lo harán desde la derrota, más evidente en la victoria ajena, como le ocurrió al capitán cautivo (el único que en el día de la victoria de Lepanto sufrió cautiverio) o al

⁶ Esta paradójica victoria en la derrota es explícita en el otro soneto dedicado a la Goleta, que celebra a las «almas dichosas» que tras la «mortal, triste caída» se elevan desde la «baja tierra» hacia la fama y gloria eterna, y «con ser vencidos, llevan la vitoria». El par conceptual *victa-victrix*, asociado a la poesía de ruinas a partir del epigrama de Janus Vitalis a las ruinas de Roma, de gran repercusión en la lírica del xvi y xvii (Lara Garrido 1980: 388-389 y 1983: 226), aparece asimismo reelaborado por Sancho al final del capítulo 72, al anunciar el retorno de su amo a su lugar de la Mancha: «Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede» (p. 1322).

melancólico Garcilaso que, en medio de la victoria de Carlos V en la Goleta, piensa en su mal de amores y en la derrota de Cartago.

De hecho, las alusiones a Garcilaso se multiplican en 1615, y particularmente en los capítulos finales (Gerber, 2021), y serán una importante referencia a las letras y a su poder para conceder la inmortalidad. En este contexto de melancolía y de reflexión sobre la posteridad se entiende la cita de toda una octava de la égloga III en la resurrección de Altisidora (p. 1297): amén de ocasionar un jocoso debate sobre los manoseos que sufren los textos que han de convertirse en clásicos —tiro por elevación al *Quijote* de Avellaneda—, la estancia garcilasiana introduce emocionantes referencias a la capacidad de perpetuar la voz de los muertos («con lengua muerta y fría en la boca»; «por el estigio lago conducida»). Una nigromancia tal solo pueden obtenerla las letras, que permiten que permanezca la memoria de una ciudad destruida y cantada, y que sus muros vuelvan a erguirse ante nuestros ojos a la hora de la derrota.