

El Viaje del Parnaso:
texto y contexto
(1614-2014)



Aurelio González
Nieves Rodríguez Valle
Editores

Miguel de Cervantes
Salvador

EL COLEGIO DE MÉXICO

EL *VIAJE DEL PARNASO*: TEXTO Y CONTEXTO
(1614-2014)



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL VIAJE DEL PARNASO: TEXTO Y CONTEXTO
(1614-2014)

Aurelio González
Nieves Rodríguez Valle
(Editores)



EL COLEGIO DE MÉXICO

863.3

V598

El viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014) / Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle (editores). – 1a ed. – Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2016.

228 p. : fot. ; 22 cm. – (Cátedra Jaime Torres Bodet)

ISBN 978-607-628-111-6

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. El viaje del Parnaso – Crítica e interpretación. I. González, Aurelio, ed. II. Rodríguez Valle, Nieves ed. III. ser.

Primera edición, 2016

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.com

ISBN: 978-607-628-111-6

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción	9
Claves serias de la epopeya burlesca: <i>copia verborum</i> y decoro Alejandro Higashi (<i>Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa</i>)	13
El modelo de vejamen Raquel Barragán Aroche (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)	33
El <i>Viaje</i> italiano del <i>Parnaso</i> . Ecos e influencias de Italia Mariapia Lamberti (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)	49
La estela de pegaso Adrienne L. Martín (<i>University of California, Davis</i>)	63
Elementos constructivos del mundo poético Leonor Fernández Guillermo (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)	81
Trazos satíricos Aurora González Roldán (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)	99

Verosimilitud y peregrinación	
Nieves Rodríguez Valle	
(<i>El Colegio de México</i>)	125
Imágenes sobre comer y beber	
Aurelio González	
(<i>El Colegio de México</i>)	143
Ideas e imágenes sobre la música	
Lorena Uribe Bracho	
(<i>Graduate Center, City University of New York</i>)	161
La función del sueño	
Grissel Gómez Estrada	
(<i>Universidad Autónoma de la Ciudad de México</i>)	187
Autorrepresentación y caracterización. Un juego de ficción y veracidad	
María Stoopen Galán	
(<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)	203
Bibliografía	215

INTRODUCCIÓN

En 2014 emprendimos un viaje, nuevo y deleitoso, el de congregar a especialistas de distintas latitudes para la discusión y estudio de una obra cervantina poco estudiada y de la que se celebraban 400 años de su publicación: el *Viaje del Parnaso*. Gracias al apoyo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y a la Cátedra Jaime Torres Bodet, celebramos en el auditorio Alfonso Reyes una reunión el 25 de noviembre de ese año; otros especialistas se sumaron a la tarea enviándonos sus colaboraciones; así, el viaje culmina de regreso en casa con la publicación de este volumen, el segundo de una serie iniciada con *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, México, El Colegio de México, 2015.

Este libro reúne a especialistas de El Colegio de México, Graduate Center City University of New York, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, la Universidad Nacional Autónoma de México y the University of California, Davis, y se compone de once trabajos arbitrados que forman un volumen dedicado exclusivamente al estudio y la reflexión sobre el poema narrativo de Cervantes.

El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014) también está estructurado como un viaje; su punto de partida contiene tres análisis sobre la tradición literaria desde la cual es posible la lectura de la obra: la epopeya burlesca, el vejamen literario y la sátira. De este modo, Alejandro Higashi nos ofrece: “Claves serias de la epopeya burlesca: *copia verborum* y decoro en el *Viaje del Parnaso*”, ensayo en el que observa la voluntad estilística de ceñirse a los usos y costumbres de los clásicos; “El modelo de vejamen en el *Viaje del Parnaso*” es estudiado por Raquel Barragán Aroche, quien concluye en su análisis que con esta obra se estaba modelando un género que recuperaba y mezclaba libremente los códigos de la sátira y de los capítulos

burlescos; y Aurora González Roldán, en “Trazos satíricos en el *Viaje del Parnaso*”, analiza algunos rasgos de la sátira menipea en la obra, la voz satírica y el autorretrato burlesco del poeta y los límites de la sátira cervantina.

En la travesía del volumen, las primeras jornadas transcurren en el análisis de la poética inscrita en la obra cervantina: Mariapia Lamberti nos descubre los diálogos poéticos entre Cervantes e Italia y sus poetas, así como los léxicos y geográficos, por los que nos demuestra cómo Cervantes posee “la visión crítica exacta de lo que significa merecer una corona sobre el Monte Parnaso” en “El *Viaje italiano del Parnaso. Ecos e influencias de Italia*”; con analogías del mundo animal, Adrienne L. Martín estudia al “Cervantes poeta” en “La estela de Pegaso en el *Viaje del Parnaso*”; por su parte Leonor Fernández Guillermo analiza la configuración del poeta así como los componentes de la poesía que forman los “Elementos constructivos del mundo poético en el *Viaje del Parnaso*”. Las siguientes jornadas estudian aspectos particulares de la obra, así, de la estructura y recursos narrativos se ocupa Nieves Rodríguez Valle en “Verosimilitud y peregrinación en el *Viaje del Parnaso*”; el Parnaso como tópico y las imágenes de la comida y la bebida en relación con la poesía, el lenguaje y el tono, son estudiadas por Aurelio González en “Imágenes sobre comer y beber en el *Viaje del Parnaso*”; la asociación o identificación entre poesía y música es estudiada por Lorena Uribe Bracho, quien recorre el texto destacando el espíritu de la música, los instrumentos y danzas presentes en la obra como parte de las concepciones de la buena poesía en “Ideas e imágenes sobre la música en el *Viaje del Parnaso*”; en este recorrido no podía faltar “La función del sueño en el *Viaje del Parnaso*”, en donde Grissel Gómez Estrada analiza la estrategia narrativa de presentar sueños en la ficción y las funciones que cumplen en esta obra. Finalmente, se cierra el volumen con un regreso, con el estudio “Autorrepresentación y caracterización en el *Viaje del Parnaso. Un juego de ficción y veracidad*” de María Stoop Galán, en que realiza un recorrido por los prólogos cervantinos

anteriores en búsqueda de la configuración de un retrato y la autorrepresentación de Cervantes: narrador, personaje, autor, que culmina con el *Viaje del Parnaso*.

Presentamos al final toda la bibliografía citada por los autores con el fin de ofrecer un panorama bibliográfico amplio y actual sobre el *Viaje del Parnaso*. Conservamos las citas según la elección de cada autor con respecto a la edición que decidió seguir.

Apolo, Mercurio, Pegaso, el viaje, la comida y bebida, la música, los sueños, los modelos, Italia, nos acompañan en la lectura y nos han permitido reunir un volumen dedicado exclusivamente a acompañar al “raro inventor” en su viaje al Parnaso.

Camino al Ajusco, 29 de febrero de 2016

Aurelio González
Nieves Rodríguez Valle

CLAVES SERIAS DE LA EPOPEYA BURLESCA:
COPIA VERBORUM Y DECORO EN VIAJE DEL PARNASO

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Desde la edición de Vicente Gaos en 1974,¹ el estado de la cuestión del *Viaje del Parnaso* se dividió en dos cauces: o se ataca a Cervantes como poeta poco dotado (incluso contra la evidencia textual, como ha demostrado Kenji Inamoto),² víctima del éxito de su *Quijote*,³ o se le ensalza como poeta chirle, versificador, proveedor de magníficos eufemismos,⁴ un arte de ingenio conectado con la emblemática de la época,⁵ etc. Al margen de simpatías y diferencias con la obra cervantina, las incursiones del autor en el terreno sublime de la poesía de los Siglos de Oro, ese Parnaso idealizado, no deja mucho espacio a la crítica, porque fueron reducidas en número, esporádicas y, la

¹ Cito por Miguel de Cervantes, *Poesías completas, I, Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1984.

² “La ortología y la crítica textual (hacia una edición crítica del *Viaje del Parnaso*)”, en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Ministerio de Asuntos Exteriores -Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 595-599.

³ Un estado de la cuestión en Gaos, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Poesías completas, I, Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1984, pp. 7-24; ampliado y profundizado en Pedro Ruiz Pérez, “Contexto crítico de la poesía cervantina”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17:1 (1997), pp. 62-86 y *La distinción cervantina. Poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006.

⁴ Francisco Márquez Villanueva, “Eufemismos del *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 82:5 (2005), pp. 683-701.

⁵ Ellen D. Lokos, “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9:1 (1989), pp. 63-74.

mayor parte del tiempo, con el fin práctico de adecuarse al estilo de la comedia o la epopeya burlesca, ambos géneros caracterizados por sus formas métricas. El interés en el estilo se reduce dramáticamente cuando se tocan aspectos temáticos, como sucede con el estudio clásico de Jean Canavaggio y otros⁶ sobre el perfil biográfico de la composición o los trabajos que se encargan de su vertiente canónica⁷ y autopropagandista.⁸

En el terreno de los fines prácticos, la composición del *Viaje del Parnaso* significó para Cervantes la incursión en un género paralelo del que inauguraba en el *Quijote* respecto al libro de caballerías, la epopeya burlesca, como bien han demostrado Elías Rivers⁹ o José María Balcells.¹⁰ Una épica absurda del mundo al revés cuando la comedia burlesca todavía no era común ni alcanzaba sus ejemplos más sonados y apenas despuntaba tímidamente con la *Melisendra*

⁶ Jean Canavaggio, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1:1-2 (1981), pp. 29-42, pero también con mucho provecho María Grazia Profeti, “Apolo, su Laurel y el *Viaje del Parnaso*”, en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de octubre de 2000*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, t. 2, pp. 1051-1062.

⁷ Rachel Schmidt, “Maps, figures, and canons in the *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16:2 (1996), pp. 29-46; Patrizia Campana, “Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*”, *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 75-84.

⁸ Geoffrey Staggs, “Propaganda and poetics on Parnassus: Cervantes’s *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8:1 (1988), pp. 23-38.

⁹ Elías L. Rivers, “Cervantes’ Journey to Parnassus”, *Modern Language Notes*, 85 (1970), pp. 243-248; “*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas”, en Juan Bautista Avallé Arce y E. E. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 119-146 y Elías L. Rivers, “*Viaje del Parnaso*: una posible introducción”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 727-730.

¹⁰ José María Balcells, “*Viaje del Parnaso* y la serie épico-burlesca española”, en Chul Park (coord.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl, 2005, pp. 549-556.

de Lope, hacia 1604,¹¹ y los mejores ejemplos de poesía burlesca se daban en el terreno de las lenguas extranjeras o, en tierras hispanas, habían encontrado feliz acomodo en el soneto y otras formas breves que ayudaban a intensificar sus recursos cómicos, procedentes, como ha demostrado Maxime Chevalier, de los géneros cotidianos cortesanos propios de la agudeza verbal (la facecia, el mote, etc.) y luego bien aclimatados en la obra de autores como Quevedo.¹²

Para la epopeya burlesca que Cervantes intentaba ultimar no había un modelo español notable, mientras que la relación con el *Viaggio in Parnaso* (1582) de Cesare Caporali resulta laxa y anecdótica.¹³ El estilo de la obra, tantas veces criticado, seguiría más bien las convenciones de otros géneros menores asociados al humor inmediato de la representación escénica: los entremeses y las comedias. No me refiero, por supuesto, a la virtualidad histriónica del *Viaje del Parnaso*, cuya puesta en escena hace pocos años por la Compañía Nacional de Teatro, en una versión de Ignacio García May y bajo la dirección de Eduardo Vasco, demostró que, sin mucho esfuerzo, podía llevarse a escena con éxito, pocos recursos (un Cervantes narrador desdoblado en cinco actores diferentes, apoyados por marionetas) y sin apenas sacrificar el texto original.¹⁴ Me refiero a un estilo propio de los tercetos del teatro, comedias y tragedias, y cuyos efectos habría podido comprobar el mismo Cervantes en las ocasiones en que alcanzó a ver representadas sus obras.

¹¹ Elena Di Pinto, “Entremés burlesco y comedia burlesca”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008, pp. 467-479.

¹² Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.

¹³ Elías L. Rivers, “*Viaje del Parnaso*: una posible introducción”, pp. 727-729; a esta misma conclusión llega Mariapia Lamberti en su trabajo “El viaje italiano del Parnaso. Ecos e influencias de Italia”, publicado en este mismo volumen.

¹⁴ José María Merino “*Viaje del Parnaso*: una versión teatral”, *Revista de Libros*, 111 (2006), pp. 40-41.

Para entender la cercanía, hay que recordar los usos de la terciá rima o terceto encadenado en la comedia cervantina, a menudo escogida y no muy abundante. Basándonos en las útiles tablas de Domínguez Caparrós,¹⁵ se trata de una estrofa bien dosificada en cada comedia (en dos casos, un número escogido de tercetos sirve para abrirla): en *El Gallardo español* encontramos 34 tercetos encadenados (vv. 101-146 y 1915-1972); 50 en *La casa de los celos* (vv. 899-937, 967-1069); 7 en *Los baños de Argel* (vv. 1-22); 56 en *El rufián dichoso* (vv. 495-525, 946-958, 1448-1487, 2179-2266); 16 en *La gran sultana* (vv. 1-49); 80 en *El laberinto de amor* (vv. 1-37, 1348-1552); 7 en *La entretenida* (vv. 2528-2549) y 10 en *Pedro de Urdemalas* (vv. 179-209). En los entremeses, por supuesto, no hay rastros del terceto encadenado y en las tragedias, por el contrario, resulta dominante: 139 tercetos encadenados en *El trato de Argel* (vv. 333-462, 1313-1403, 1598-1664, 1859-1892, 2072-2171) y 122 en *La destrucción de Numancia* (vv. 789-906, 939-960, 1233-1305, 1574-1631 y 2258-2356). Y no hay que olvidar que, cuando escribe a Mateo Vázquez, secretario de Felipe II, lo hace también, como Garcilaso en una epístola a Boscán, en tercetos encadenados. Parece obvio, nada más realizar esta revisión superficial, que el terceto encadenado se dosifica cuidadosamente y se coloca en posiciones estratégicas conforme a una idea tradicional de decoro, tanto teatral como vital: parece más propicio para la expresión grave, tanto por la forma como por el tema; de ahí que se le evite en los entremeses, varios de ellos en prosa, y se le promueva en una comedia madura, estilísticamente hablando, como *El trato de Argel*, o en una tragedia como la *Numancia*. El que los tercetos encadenados sirvan para llamar la atención del público al inicio de una comedia también sugiere cierta voluntad de dignificación literaria, no sólo buscada por Cervantes, sino también atendida por el público: la jornada primera de *Los baños de Argel*, por ejemplo,

¹⁵ José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, pp. 23-45.

abre precisamente con el desembarco de Cauralí, guiado por Yzuf, en tierras españolas, y por la narración en graves tercetos encadenados del ataque que se prepara y en el que arriesgan la vida.¹⁶ En *El laberinto de amor*, reconocemos bajo el atuendo de labrador al duque Anastasio por el uso de tercetos encadenados, metro en el que pedirá indicaciones a dos ciudadanos, primero, y escuchará la conversación entre Federico de Novara y el embajador, para luego seguir en octavas reales hasta animarse a pedir permiso de hablar y serle concedido también en los altos términos de una octava real:

ANASTASIO: Oye, señor, si no es que tu grandeza
no se suele inclinar a dar oídos
al bajo parecer de mi rudeza
y a los que amenguan rústicos vestidos.

DAGOBERTO: La gravedad de confirmada alteza
no tiene aquesos puntos admitidos:
habla cuanto te fuere de contento,
que a todo te prometo estar atento.¹⁷

Pero también hay usos inesperados y eso debería llamar nuestra atención respecto al abanico de posibilidades del decoro cervantino; en *El rufián dichoso*, los tercetos encadenados rinden un servicio paródico, producto del contraste grotesco entre la dignidad de la forma métrica y la naturaleza rufianesca de Carrascosa, quien recurre a este tipo de expresión para presumir de culto y de gentil prosapia,¹⁸

¹⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, *Los baños de Argel*, en *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997, vv. 1-22.

¹⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Laberinto de amor*, en *La gran sultana. Laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997, vv. 166-173.

¹⁸ Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, en *Los baños de Argel. El rufián dichoso, op. cit.*, vv. 946-958.

encarnando al “lacayo retórico” que estropea el decoro del canónigo en el *Quijote*;¹⁹ esta irrupción paródica prepara, por contraste, para degustar la dignidad del diálogo entre el Prior y Tello de Sandoval de la segunda jornada²⁰ o la grandilocuencia del diálogo entre el ciudadano, el padre Cruz, el prior y fray Antonio, al inicio de la tercera jornada, sostenido a lo largo de 29 tercetos encadenados.²¹

Todos estos indicios se refieren, en fin, al *decoro* teatral; término que, aplicado al grueso de la obra cervantina, podría definirse como “la adecuación o armonía entre la virtud del sujeto, los valores morales y emocionales de su discurso, y el equilibrio formal de las diferentes partes del mismo” (sigo la definición de Jesús González Maestro a partir de Aristóteles),²² pero que en la práctica renacentista y barroca se refiere a la correspondencia simple entre la jerarquía social y su “manera” (en el sentido de porte y modales de una persona), según se observa en *El arte nuevo de hacer comedias* y en la interpretación moderna del concepto;²³ esta concepción, típicamente estamental, choca con la variedad cervantina desplegada en el *Quijote* y en distintos momentos de su teatro;²⁴ como ha observado Jesús González Maestro, con mucho tino, en *La escena imaginaria*, puede apreciarse en su obra la disolución del concepto estamental del decoro en favor de una práctica polifónica.

Se advierte en el *Quijote* y en el teatro, pero creo que el espacio privilegiado por Cervantes para la experimentación fue justamente el *Viaje del Parnaso*, donde el terceto encadenado es una forma de

¹⁹ *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, prólogos de Jean Canavaggio, Sylvia Roubaud y Anthony Close, Crítica, Barcelona, 2001, I, 48.

²⁰ *Ibid.*, II, vv. 1448-1487.

²¹ *Ibid.*, III, vv. 2179-2266.

²² Jesús González Maestro, *La escena imaginaria, poética del teatro de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2000, pp. 281-282.

²³ *Ibid.*, pp. 76-77 y 284.

²⁴ *Ibid.*, pp. 287-300.

expresión dominante y apropiada tanto para los poetas graves como los chirles. No hay distinción, porque la fórmula resulta igualadora: los tercetos sirven igual para describir la montura inaugural del viaje (I, vv. 10-21) que la desenfadada mezcla de estilos en voz del narrador desde los primeros versos, donde sin distinción se enhebra la fuente al pie del Helicón y se requiere al lector escandir el verso con una pronunciación afectada (el licor es “süave”, trisílabo y, a juzgar por el trabajo de Kenji Inamoto sobre la ortología, de uso sistemático)²⁵ que vulgaridades, como dar un “saltico”, “el labio remojar”, andar con “el pancho lleno” o ser, con acentuación grave, un “poeta magnífico” (que por asociación acústica y su etimología, sería una “magna almorraña”, según recuerda Sebastián de Covarrubias que “por alusión y similitud llaman los latinos higos a las almorranas”):²⁶

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
 por parecer que tengo de poeta
 la gracia que no quiso darme el cielo,
 quisiera despachar a la estafeta
 mi alma, o por los aires, y ponella
 sobre las cumbres del nombrado Oeta.

Pues descubriendo desde allí la bella
 corriente de Aganipe, en un saltico
 pudiera el labio remojar en ella,
 y quedar del licor süave y rico
 el pancho lleno, y ser de allí adelante
 poeta ilustre, o al menos magnífico.

(I, vv. 25-36)

²⁵ Art. cit., p. 598.

²⁶ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española-Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, 2006.

Me parece que, por un afán de mostrar a un Cervantes animado a ser poeta, suele citarse el terceto inicial de “siempre trabajo y me desvelo” y olvidar la conclusión de ser un poeta “al menos *magni-fico*”, esa “magna almorraña”, con el “pancho” lleno del licor del Helicón. La clave de lectura de la epopeya burlesca está dada por su capacidad, claramente cómica, para no guardar ningún decoro, puesto que se trata de un poeta chirle, de un “cuenta versos” que ignora el valor y alcance de tal concepto y lo mezcla todo sin apenas remordimiento. Aunque a menudo el *Viaje del Parnaso* se cita como una de las obras más autobiográficas de Cervantes, junto a *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*,²⁷ esta voluntad auto-referencial no puede distraernos por completo de las estrategias de construcción y del efecto lúdico o serio que persiguen y provocan.

Si atendemos a los recursos estilísticos, advertimos que domina la amplificación como una forma de cubrir la cuota métrica del endecasílabo y conferirle dignidad al alto estilo poético que demanda el tema, nada menos que un *Viaje del Parnaso*, pero sin apenas atender al sentido. Cuando los recursos amplificatorios se centran en la acumulación de sentidos redundantes, como sucede con las series pleonásticas trimembres, el humor podría proceder del estiramiento de la idea hasta alcanzar, con cierta dificultad notoria, la rima del terceto:

Yo desde aquí *columbro*, *miro* y *veo*
que se andan solazando entre unas matas
las Musas con dulcísimo recreo.

(III, vv. 313-315)

En el *Quijote*, escribirá Cervantes “lo que yo *veo* y *columbro* —respondió Sancho— no es sino un hombre sobre un asno pardo,

²⁷ Por ejemplo, Jean Canavaggio, “Verdad y ficción”, en Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel*, est. prel., edición y notas de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1983, pp. 21-30.

como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra”²⁸ y en la *Comedia del gallardo español*:

Éntranse todos. Sale Buitrago, solo, a la muralla.

[BUITRAGO.] ¡Arma, arma, señor, con toda priesa!
 porque en el charco azul *columbro* y *veo*
 pintados leños de una armada gruesa
 hacer un medio círculo y rodeo.²⁹

La exageración detrás de la secuencia *columbrar* (mirar de lejos), *mirar* (ya más cerca, con más atención) y *ver* (percibir por la vista de forma general) difícilmente escaparía al público, pero la duda que deseo plantear y desarrollar aquí estriba en saber si se trataba de un recurso humorístico usado con cierta conciencia o de un recurso serio con un efecto involuntario de humor para el lector actual, ignorante de las claves de lectura coetánea. En los ejemplos anteriores, una vez está puesto en boca de Sancho, cuya locuacidad tenemos bien caracterizada en el *Quijote*, pero en otro se trata de Buitrago, un soldado cuya aparición en escena muestra un repertorio estilístico amplio y, en términos de teatralidad, poco *decoroso*. Esta amplificación, aunque se encuentra en la comedia y en la prosa, parece vinculada a los usos métricos y, de forma particular, al terceto, como se advierte en el uso de los pares, sinonímicos y pleonásticos, de las secciones en tercetos de algunas de sus comedias, por lo general en un estilo que se distingue por su tono elevado, como en la siguiente sección de *El rufián dichoso*, donde un ciudadano toma la palabra al inicio de la tercera jornada para contar en escena cómo el padre Cruz salvó el alma de doña Ana y contrajo la lepra (los pares sinonímicos o pleonásticos van en cursiva):

²⁸ *Quijote*, ed. cit., I, XXI, p. 223.

²⁹ *El gallardo español*, op. cit., vv. 2390-2393.

CIUDADANO *Oigan los cielos y la tierra entienda
tan nueva y tan estraña* maravilla,
y su paternidad a oílla atienda;
que, puesto *que no pueda referilla*
con aquellas razones que merece,
peor será *que deje de decilla*.

Apenas a la vista se le ofrece
doña Ana al padre Cruz, sin la fe pura
que a nuestras esperanzas fortalece,
cuando, con caridad *firme y segura*,
hizo con ella un cambio de tal suerte,
que cambió su desgracia en gran ventura.

Su alma *de las garras de la muerte
eterna arrebató*, y volvió a la vida,
y de su pertinacia la divierte;
la cual, como se viese enriquecida
con la dádiva santa que el bendito
padre le dio *sin tasa y sin medida*,
alzó al momento un piadoso grito
al cielo, y confesión pidió llorando,
con voz humilde y corazón contrito;
y, en lo que antes dudaba no dudando,
de sus deudas dio cuenta muy estrecha
a quien agora las está pagando;
y luego, *sosegada y satisfecha*,
todos los sacramentos recibidos,
dejó la cárcel de su cuerpo estrecha.³⁰

Aunque los pares sinonímicos pleonásticos se presentan bien dosificados, debe notarse que coexisten con el estilo elevado que imprime la situación solemne ante la que se encuentra el emisor: narrar el

³⁰ *El rufián dichoso*, op. cit., vv. 2179-2205.

“cambalache” (término coloquial puesto en boca de uno de los demonios; III, v. 2272) de las virtudes del santo por los vicios de la pecadora y salvar así su alma. ¿Cuál es el decoro que corresponde a un “ciudadano”? Vale la pena pensar un poco en ello, para entender el tipo de decoro que puede pedirse a *El rufián dichoso*. Para empezar, el “ciudadano” es quien vive en la ciudad, como puede deducirse del episodio quijotesco en el que Anselmo “vio que venía un hombre a caballo de la ciudad”, al que se le nombra después como “el ciudadano” al menos en tres ocasiones.³¹ En su teatro, Cervantes recurre a personajes “ciudadanos” en la *Comedia famosa del laberinto de amor* y en *El rufián dichoso*, y en ambos casos se trata de personajes incidentales cuya principal función es servir de interlocutores a otros personajes para desarrollar la trama. Como no están ligados a un estamento social, parece natural que su estilo recorra muchos matices y que, como personajes de apoyo, su sensibilidad ante el estilo de los otros personajes ofrezca indicios sobre la verdadera condición de, por ejemplo, Anastasio, según uno de ellos señala los desajustes entre su *manera* y el estamento que se deduce por su vestuario:

[CIUDADANO] 2: Por Dios, que habéis hablado largamente,
y que, notando bien vuestro lenguaje,
es tanto del vestido diferente,
que uno muestra la lengua y otro el traje.

ANASTASIO: A veces un enojo hace elocuente
al de más torpe ingenio: que el coraje
levanta los espíritus caídos
y aun hace a los cobardes atrevidos.³²

Aunque sea como mera justificación, Anastasio acreditará por el “enojo” (y el “coraje”, otro par sinonímico) esa capacidad para

³¹ *Quijote*, I, XXXV, p. 421.

³² *Laberinto de amor*, op. cit., vv. 214-221.

alcanzar un estilo elocuente a través de la redundancia. En buena medida, me parece posible afirmar que no estamos delante de un mero recurso cómico, sino de un fenómeno de *copia verborum*, es decir, de distintas técnicas de variación para ofrecer cierto sobrepujamiento estilístico. No hay que olvidar, por ejemplo, que de los manuales escritos por Erasmo, uno de los que más contribuyó a su fama como humanista fue precisamente un *De duplici copia rerum ac verborum commentarii duo* publicado en París en 1512, un manual sobre el sobrepujamiento estilístico basado en la *variatio verborum*, que Erasmo veía con muy buenos ojos como una característica estimable en los autores clásicos:

¿Qué decir de aquellos autores que no solo en los ejercicios académicos, sino también en ocasión de algunas obras serias, se jactaron de un léxico acaudalado (*copia*), cuando ciñen una misma idea que nada puedes hurtar y otras, tanto la completan y dilatan, que nada puedes añadir? Homero, atestiguado por Fabio, es admirable en ambas situaciones, ora en la abundancia (*copia*), ora en la concisión. Aunque en este momento no me propongo ejemplificar abundantemente, ofreceremos uno que otro de Virgilio. ¿Quién con más concisión puede decir aquello de “y los llanos donde se alzó Troya” (*En.* III, 11)? Con las menos palabras posibles (*paucissimis verbis*), como dice Macrobio, consumió y engulló la ciudad, sin siquiera dejar ningún despojo. Al contrario, escucha esto mismo en un estilo hinchado (*copiose*):

Ya está aquí el día final y la hora que Dardania no puede evitar. Hubo troyanos, hubo una Ilión y una gloria inmortal de los teucros: Júpiter cruel se ha llevado todo a Argos; los dánaos dominan una ciudad en llamas (*En.* II, 324-327).

¡Ay, patria! ¡Ay, Ilión, morada de dioses, y muros dardánidas, en la guerra famosos! (*En.* II, 240-241).

¿Quién puede narrar el desastre de la noche aquella,
quién tanta muerte, o puede igualar las fatigas con
lágrimas? (*En.* II, 361-362).

¿Qué fuente, cuál torrente, cuál mar en tempestad se desbordó como estas palabras? (aunque este ejemplo parece referirse a la riqueza de sentencias (*ad sententiarum copiam*) para muchos). Se ejercitó este mismo en la exuberancia léxica (*verborum luxurie*) cuando dijo: “Si los hados protegen a este hombre, si se alimenta del aura / etérea y no duerme aún en las sombras crueles” (*En.* I, 546-547).

Esto era tan propio de Nasón que se le reprochó su desmesura en la abundancia. Lo mismo se imputó a Séneca, cuyo modo de hablar criticaron por completo Fabio, Suetonio y Aulo Gelio.

Quid quod iidem autores non in palaestra solum, verum etiam in opere serio nonnunquam ostentanda copia luserunt, dum rem eandem nunc ita cohibent, vt adimere nihil queas, nunc ita locupletant dilatantque, vt nihil possis adiungere? Homerus, teste Fabio, vtraque iuxta re mirabilis est, tum copia, tum breuitate. Quanquam in praesenti animus non est exempla persequi, tamen vnum atque alterum ex vno Vergilio proferemus. A quo quid breuius dici potuit quam illud: “Et campos vbi Troia fuit”? Paucissimis verbis, vt ait Macrobius, ciuitatem hausit et absorpsit, ne ruina quidem relicta. Rursum hoc ipsum audi quam copiose:

“Venit summa dies et ineluctabile fatum
Dardaniae, fuimus Troes, fuit Ilium, et ingens
Gloria Teucrorum, ferus omnia Iuppiter Argos
Transtulit, incensa Danai dominantur in vrbe”.

“O patria, o diuum domus Ilium, et inclyta bello
Moenia Dardanidum”.

“Quis cladem illius noctis, quis funera fando
Explicit, aut possit lachrymis aequare labores?”.

Quis fons, quis torrens, quod mare tot fluctibus, quot hic verbis inundavit? (Verum hoc exemplum ad sententiarum copiam magis referendum alicui videatur.) Lusit et verborum luxurie cum ait: “Superatne et vescitur aura / Aetherea, nec adhuc crudelibus occubat vmbris?”.

Sed hoc Nasoni familiaris est, ita vt eo nomine taxatus sit, quod in copia modum non teneat. At taxatus a Seneca, cuius totam dictionem damnant Fabius, Suetonius et Aulus Gellius.³³

Visto así en los clásicos, sobra decir que se trata de una figura retórica bien ponderada en los ejercicios escolares también:

Ahora aclararé, en pocas palabras, de qué forma la juventud aplicada y con ciertas inclinaciones puede consagrarse al estudio de este arte y con cuál provecho. Para empezar, indudablemente y de forma general, esta variedad en el discurso no presume una importancia menor para el ejercicio de la elocuencia. De modo particular, combatirá la *tautología*, vicio tan repugnante como repulsivo. La tautología es la repetición de la misma palabra o frase. No rara vez sucede que tenemos que decir varias veces la misma cosa. Si en ese momento nos falta el don de la palabra (*copia*), o dudamos o repetimos sin cesar como hacen algunos pájaros, y no encontraremos ni aquí ni allá los matices necesarios para darle forma a la sentencia y al mismo tiempo quedaremos en ridículo, puesta en evidencia nuestra inmadurez, y el tedio atormentará hasta la muerte a los míseros oyentes.

³³ *De copia verborum ac rerum*, ed. de Betty I. Knott, en *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, Ordinis primi, tomus sextus*, Elsevier Science Publishers, North-Holland-Amsterdam-New York-Oxford-Tokyo, 1988, pp. 28-30. La traducción del texto de Erasmo es mía y la traducción de Virgilio procede de *Eneida*, introd. y trad. Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 1986.

La tautología es peor que la homoiología, la cual, como dice Fabio, sin ninguna graciosa variedad alienta el tedio, tan falta toda ella de matices. ¿Quién presta oídos tan pacientes que pueda soportar, siquiera un poco, un discurso monótono de principio a fin? Tanta es la fuerza de la variedad, en efecto, que no hay nada que sea tan claro que no parezca descuidado si no va explicado con variedad.

Nunc quo studiosa iuuentus propensioribus animis in hoc studium incumbat, quas ad res conducatur, paucis aperiemus. Principio quidem in totum ad phrasim illam non parum adferet momenti haec variandae orationis exercitatio. Peculiariter autem conferet ad vitandam ταυτολογία, vitium cum foedum tum odiosum. Ea est eiusdem verbi aut sermonis iteratio. Neque raro vsu venit vt idem nobis crebrius sit dicendum. Vbi si destituti copia aut haesitabimus aut χόχχυγοζ in mo-rem eadem identidem occinemus, neque poterimus sententiae colores alios aliosque vultus dare, pariter et ipsi ridiculi erimus, nostram prodentes infantiam, et taedio miseros auditores enecabimus.

Est ταυτολογία peior όμοιολογία, quemadmodum Fabius ait, quae nulla varietatis gratia leuat taedium, estque tota coloris vnus. Quis autem est auribus vsque adeo patientibus, vt vel paulisper ferat orationem vbique sui similem? Tantam vbique vim habet varietas, vt nihil omnino tam nitidum sit, quod non squalere videatur citra huius commendationem.³⁴

En la entrevista con Apolo del *Viaje del Parnaso* puede advertirse otro tanto el uso de este mismo recurso, y quizá pueda apreciarse el rebuscamiento estilístico como una estrategia retórica seria, lo que al fin y al cabo viene muy a cuenta si consideramos que se trata, en el fondo, de una epopeya mitológica (aunque en clave de burla):

–Bien parece, señor, que no se advierte,
le respondí, que yo no tengo *capa*.–

³⁴ *Ibid.*, p. 32.

Él dijo: –Aunque sea así, gusto de verte.

La virtud es un *manto* con que *tapa*
y *cubre* su indecencia la estrechez,
que *exenta y libre* de la envidia escapa.–

Incliné al gran consejo la cabeza;
quedéme en pie, que no hay asiento bueno
si el *favor* no le labra o la *riqueza*.

Alguno murmuró, viéndome ajeno
del honor que pensó se me debía,
del planeta de *luz y virtud* lleno.

[...]

La mayor hermosura se deshace
ante ella, y ella sola resplandece
sobre todas, y *alegra y satisface*.

Bien así semejaba cual se ofrece
entre líquidas perlas y entre rosas
la aurora que *despunta y amanece*.

La *rica vestidura, las preciosas*
joyas que la adornaban, competían
con las que suelen ser maravillosas.

Las ninfas que al querer suyo asistían
en el *gallardo brío y bello aspecto*
las artes liberales parecían.

Todas con *amoroso y tierno* afecto,
con las ciencias más claras y escondidas,
le guardaban santísimo respeto.

(IV, vv. 88-123)

El contexto descrito nos previene de tomarnos a la ligera las redundantes extravagancias de Cervantes y, quizá, intentar leerlas y valorarlas desde su propio contexto inmediato, donde la fórmula no es redundante para alcanzar la cuota silábica del endecasílabo, sino premeditadamente para ofrecer esa rebaba estilística de la *copia*

verborum a través de la *variatio*. En el caso de la dupla “balbuciente y casi muda”, donde “balbuciente” significa “hablar con dificultad”, de ahí que forme par con “casi muda”, se menciona cuando el narrador entra al Jardín de Apolo y expresa, con una perspectiva hiperbólica, cómo la “lengua más experta” se queda sin palabras ante el excedido espectáculo:

Muéstrase *balbuciente* y *casi muda*,
 si le alaba la lengua más experta,
 de *adulación* y de *mentir* desnuda.

(III, vv. 439-441)

Se trata de una fórmula que Cervantes ya había usado en la epístola en tercetos a Mateo Vázquez, cuya autoría ha demostrado últimamente José Luis González Sánchez-Molero, donde Cervantes hace un alto en la narración de su estancia en Argel y se imagina lo venturoso que sería en medio de las calamidades que vive si fuera recibido por Felipe II y, pese a quedar sin palabras, haría un esfuerzo para sobreponerse a la situación excepcional:

Pero si el alto Cielo en darme enojos
 no está con mi ventura conjurado,
 y aquí no lleva muerte mis despojos,
 cuando me vea en más seguro estado,
 o si la suerte o el favor me ayuda
 a verme ante Filipo ar[r]odillado,
 mi lengua *balbuciente* y *casi muda*
 pienso mover en la real presencia,
 de *adulación* y de *mentir* desnuda,
 diciendo: “Alto señor, cuya potencia
 sujetas trae mil bárbaras naciones
 al desabrido yugo de obediencia...”³⁵

³⁵ En *Obras completas, op. cit.*, III, vv. 411-422.

Este refinamiento puede, por supuesto, escalarse hasta la serie cuatrimembre (como sucede en el *Viaje del Parnaso*):

No le formaron máquinas de encanto,
sino el ingenio del divino Apolo,
que *puede, quiere, y llega y sube* a tanto.

(I, vv. 301-303)

Y sin pudor hasta series más amplias, de seis y más miembros:

—Esta, que es la Poesía *verdadera*,
la *grave*, la *discreta*, la *elegante*,
dijo Mercurio, la *alta* y la *sincera*.

(IV, vv. 160-162)

En su descripción del *locus amoenus* del Jardín de Apolo, por ejemplo, Cervantes llega a la acumulación y al derrame:

Junto con ser *jardín*, era una *huerta*,
un *soto*, un *bosque*, un *prado*, un *valle ameno*,
que en todos estos títulos concierta.

(III, vv. 442-444)

Esta forma de *variatio* parece haber sido claramente un ideal estilístico al que aspiró el poeta alcalaíno; si no, compárese el pasaje donde el narrador describe las virtudes de Poesía:

La *inclinación* o *fuerza del destino*,
y de qué estrellas *consta* y se *compone*,
y cómo *influye este planeta* o *signo*,
todo *lo sabe*, todo *lo dispone*
la santa y hermosísima doncella,
que admiración como alegría pone.

(IV, vv. 139-144)

Aunque también la barba de Neptuno merece una descripción en los mismos ricos términos:

Hacían de sus barbas firme aprisco
la *almeja*, el *morsillón*, *pulpo* y *cangrejo*,
cual le suelen hacer en *peña* o *risco*.
Era de aspecto *venerable* y *viejo*;
de verde, azul y plata era el vestido,
robusto al parecer y *de buen rejo*.

(V, vv. 73-78)

Este recurso estilístico también toca los episodios donde la acción resulta más evidente, como el temporal que enfrentan los poetas en su nave:

Trepan y *suben* por las jarcias, miran
cuál del navío es el lugar más alto,
y en él muchos se apiñan y retiran.
La *confusión*, el *miedo*, el *sobresalto*
les turba los sentidos, que imaginan
que desta a la otra vida es grande el salto.
Con ningún *medio* ni *remedio* atinan;
pero, creyendo dilatar su muerte,
algún tanto a nadar se determinan.
Saltan muchos al mar de aquella suerte
que al charco de la orilla saltan ranas
cuando el *miedo* o el *ruido* las advierte.

(V, vv. 22-33)

La caída del día, al final de la agitada travesía marina, nos vencerá de los afanes estilísticos de Cervantes frente a la *copia verborum* y la *variatio*, con tres formas distintas de narrar el anochecer

(contra los poetas que “de proceder siempre inhumano,/ en sus versos han dicho cien mil veces:/ ‘azotando las aguas del mar cano”); V, vv. 160-162):

(1) *Dilátanse las sombras y decrece
el día, y (2) de la noche el negro manto
guarnecido de estrellas aparece.*

Y el escuadrón, que había esperado tanto
en pie, se rinde al sueño perezoso
de hambre y sed, y de mortal quebranto.

(3) *Apolo, entonces, poco luminoso,
dando hasta los antípodas un brinco,
siguió su occidental curso forzoso.*

(V, vv. 304-312)

Resulta obvio que en estos usos no hay humor, sino una sincera voluntad estilística de ceñirse a los usos y costumbres de los clásicos, cifrados en la *copia verborum* y la *variatio* , que sólo sería materia de humor para la literatura burlesca en paródico equilibrio con los usos de la poesía culta de su siglo.

EL MODELO DE VEJAMEN EN EL *VIAJE DEL PARNASO*

Raquel Barragán Aroche

Universidad Nacional Autónoma de México

Los asedios críticos de que ha sido objeto el *Viaje del Parnaso* de Cervantes se orientan sobre todo a tratar de proponer una categoría genérica donde quepa la paradójica y barroca *variedad de la unidad*. El estado de la cuestión presenta un panorama de distintas interpretaciones que proponen la fijación de un modelo que describa los múltiples alcances de la obra o al menos el más importante de ellos.¹ Sin embargo, hay un aspecto básico, aunque no fundamental para todos, en el que parece coincidir la mayoría: lo burlesco. Nada raro para ser una obra de Cervantes, quien además está siguiendo las pautas de un modelo italiano, en cuya relación nos detendremos más adelante. Sin embargo, algunos objetarán que leer la obra en clave burlesca acaba siendo, por un lado, una manera incompleta de analizarla, puesto que está llena de encomios, y, a su vez, otros dirán que leerla desde el punto de vista encomiástico sólo se lograría forzosamente mostrando todas las excepciones, tal como hizo David M. Gitlitz al incluirla en un estudio de poesía encomiástica en el que hacía la siguiente acotación “[...] De los 3284 versos del *Viaje*, apenas el veinte por ciento se dedica específicamente al encomio, y en este veinte por ciento Cervantes evita la mera enumeración

¹ Elias L. Rivers en su artículo “¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?”, en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, Barcelona, pp. 105-116, da cuenta de las distintas lecturas y acercamientos a la obra hasta ese momento.

de poetas con la variedad de su presentación”.² Lo que sí es claro es que si Cervantes hubiera querido hacer una obra laudatoria, no habría escrito el *Viaje*, pues su *Canto a Calíope* ya cumplía con este cometido. Ahora bien, dejando un poco de lado esta supuesta dualidad irreconciliable, me parece que leer la obra desde el punto de vista burlesco, aunque tiene dificultades conceptuales, resulta una lectura más abarcadora, pues las burlas aparecen dirigidas incluso a aquellos que son objeto de halagos, ya no se diga a los malos poetas e incluso hacia el mismo Cervantes. En este sentido, autores como Croce, Rivers, Schwartz, entre otros, ya la habían ubicado dentro de los parajes de lo satírico-burlesco. Baste mencionar, como primera justificación, el irónico prólogo que funciona como el anuncio de la criba burlesca por el que todos pasarán: “Si por ventura, lector curioso, eres poeta y llegare a tus manos (aunque pecadoras) este *Viaje*: si te hallares en él escrito y notado entre los buenos poetas, da gracias a Apolo por la merced que te hizo; y si no te hallares, también se las puedes dar [...]”.³

Al respecto, resulta pertinente hacer una acotación para plantear la problemática postura de Cervantes frente al uso de la sátira, o mejor dicho de la burla en la sátira,⁴ pues esto resultaría el mayor reproche

² David M. Gitlitz, “Cervantes y la poesía encomiástica”, *Annali*, 14 (1972), pp. 206-207.

³ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997, p. 15.

⁴ Hago distinción, pues, en el Siglo de Oro, el modelo positivo de sátira era el que tenía fines didácticos y se semejava al de los sermones, pero el modelo negativo era el que se utilizaba con la risa burlona, la maledicencia y ponía en evidencia el lado grotesco de las cosas. La primera está relacionada con la obra de Horacio, y la segunda con las de Lucilio y Juvenal (Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994, p. 73). Cervantes en el *Quijote* pondera positivamente el modelo horaciano: “Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele [...]” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*

a la propuesta de lectura que se planteará. Para todo estudioso de la obra de Cervantes, es una proeza resumir y dilucidar todas las contradictorias definiciones de sátira –con su elemento burlesco– que hay en sus obras y en las que parece oponerse rotundamente a esta murmuración, pero de la que se sirve, y en cierta medida disfruta, para mostrar su ingenio desde distintos personajes.⁵ Así en su *Viaje del Parnaso* también demuestra una postura ambigua, pues abiertamente desdeña la sátira al decir: “Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica: bajeza / que a infames premios y desgracias guía” (IV, vv. 34-36). Del mismo modo desdeña a algunos autores satíricos. Por ejemplo, lo dicho sobre uno de los poetas que iba a ser seleccionado para el viaje, y quien, según opinión de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, podría ser López de Úbeda:

“Señor, éste que aquí viene se quite”
dije a Mercurio, “que es un chacho necio
que juega, y es de sátiras su envite”.

(II, vv. 94-96)

Sin embargo, inmediatamente después, encomia a Alonso Salas de Barbadillo, famoso por su pluma satírica, aquella que lo hizo acreedor de dos exilios. Éste no es el único caso, pues se ven las mezclas de esta valoración positiva con la negativa, la que achaca a los malos poetas que luchan contra los buenos; incluso alguno de éstos se pasa al bando enemigo y queda descrito como

de la Mancha, ed. de Francisco Rico, Punto de Lectura, Madrid, 2014, II, 16, p. 668).

⁵ Sobre la sátira en Cervantes véanse los siguientes estudios: Anthony Close, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38:2 (1990), pp. 493-511; Lía Schwartz Lerner, “Golden Age satire: Transformations of genre”, *Modern Language Notes*, 105 (1990), pp. 260-282; Patrizia Campana, “Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*”, *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 75-84; Rodrigo Cacho Casal, “Cervantes y la sátira: Clodio el maldiciente en el *Persiles*”, *Modern Language Notes*, 121 (2006), pp. 299-321.

aquel tercero que partió tan listo,
 por satírico, necio y por pesado
 sé que de todos fue siempre malquisto.

(VII, vv. 112-114)

También este género se convierte en una de las armas de los poetas malos: en el canto VII una sátira licenciosa de estilo agudo, pero no muy sano, hiere en la mano derecha a Mercurio. En contraste, hay que nombrar la ponderación positiva que hace de algunos poetas más que, se sabe, practicaron la sátira burlesca: del conde de Villamediana, a quien, al igual que Salas Barbadillo, algunas de sus composiciones le costaron el exilio; de Vicente Espinel, al que adjetiva de zoilo con benévola condescendencia; de Góngora, aludido también como poeta bueno para las burlas; y de Francisco de Quevedo, quien de todos los anteriores es el único que recibe abiertamente halagos —puestos en boca de Mercurio— por sus sátiras:

Ése es hijo de Apolo, ése es hijo
 de Calíope Musa; no podemos
 irnos sin él, y en esto estaré fijo;
 es el flajelo de poetas memos,
 y echará a puntillazos del Parnaso
 los malos que esperamos y tenemos.

(II, vv. 307-312)⁶

Ante esta ambigüedad, tal vez sea preferible optar por no tratar de definir lo que Cervantes dejó deliberadamente indefinido, pero sí resulta de importancia dar cuenta de cómo funciona. Esto conlleva mostrar que estas alabanzas al género quedan ocultas, porque, por

⁶ Probablemente aquí hay una velada alusión a una obra de Quevedo que pudo servir de modelo a Cervantes: las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (1600-1608).

un lado, Quevedo es el único que queda adjetivado de satírico en virtud de que es flagelo de los malos poetas, y, por otro, el halago de esta característica está puesto en boca de Mercurio, con lo cual Cervantes puede evadir su responsabilidad. Esta suerte de impostura o deliberada ambigüedad cervantina está magistralmente representada en *El coloquio de los perros*, en el que lo satírico burlesco se pone en boca de los más desacreditados, como el perro Berganza, quien al igual que Cervantes en su prólogo, deja ver que moralmente es malo practicarla, pero que frente a una sociedad degradada es inevitable. En este sentido Cipión, el otro perro, cita a Juvenal, pues menciona que oyó decir que dijo “un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras”.⁷ Una y otra vez Berganza se propone, bajo pena de castigo físico, no murmurar más, tal como Cervantes se propone, en el prólogo, cortarse la otra mano si llegara a incurrir en dicha falta. Sin embargo, la historia se desarrolla entre la negación y la aceptación. Se puede decir que el autor, en sus obras, se vale de esta paradoja para no ser responsable directamente de esas burlas que podía dañar a terceros, tal como Alfonso de Carvallo preceptuaba en su *Cisne de Apolo*: “las sátiras en burla y juego se permiten entre amigos, siempre y cuando no sean con ánimos de offender, ni de dar pesadumbre, ni maliciosas, que llaman purezas, sino sólo con intento de entretenerse, mostrar ingenio y dar gusto. Y para esto es menester mucha gracia natural, porque no se han de dezir cosas al descubierto”.⁸ Efectivamente, Cervantes deja todo encubierto con el velo de la ambigüedad, pues nunca aceptará abiertamente que en sus obras está presente este género. Pese a que este ejemplo de las *Novelas* puede resultar muy revelador, en el *Viaje del Parnaso* hay

⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, est. Javier Blasco, Madrid, Crítica, 2001, p. 551. Resulta curioso que el modelo aludido sea Juvenal pues, como ya se dijo, su imitación se evitaba por el hecho de que sus sátiras contenían burlas mordaces.

⁸ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958, t. 2, pp. 67-68.

todavía una dificultad más que sortear: las burlas están dirigidas a personajes reales, aunque ficcionalizados, a quienes podían resultar ofensivas. Creo que Cervantes se ingenia dos vías para justificar este tipo de sátira burlesca. La primera tiene que ver con el contenido: los juegos de enunciación, mencionados anteriormente; y la segunda, con la forma: la elección genérica del texto, que justifica el uso de las burlas de distinto cuño mezcladas con los encomios. En cuanto a este segundo aspecto, debe partirse de la base de que se trata, como ya se dijo, de una obra que ha de leerse en clave satírico-burlesca, no obstante, todavía falta un elemento que justifique la relación del uso de este estilo con personajes reales que al mismo tiempo reciben alabanzas. La respuesta es clara si leemos el *Viaje del Parnaso* como un modelo de vejamen literario, más específicamente de academia; el mismo Cervantes entre sus tercetos nos da el indicio de esta lectura, pues en el canto VIII, cuando refiere que en Nápoles se había encontrado con uno de aquellos poetas traidores, menciona que decidió no reprocharle nada, porque ya tendría ocasión de hacerle un vejamen: “Dejélos, esperando coyuntura/ y ocasión más secreta para dalles/ vejamen de su miedo o su locura” (VIII, vv. 418-420). Esto alude a un tiempo narrativo anterior a la escritura del poema que señala la perspectiva desde la que se construirá el *Viaje*: el vejamen. No obstante, podría objetarse que Cervantes sólo se está refiriendo a que vejaría a los malos poetas, sin embargo, en el texto es evidente —empezando por la advertencia preliminar— que todos pasan por la criba de la burla.

Desde esta óptica se puede justificar lo satírico burlesco e integrar cada uno de los modelos propuestos por la crítica, pues esto no contradice la lectura de la obra como un poema épico-burlesco ni tampoco como autobiografía ni la perspectiva epidíctica de encomio y vituperio, ya que justamente la tradición del vejamen académico incluía un tono de ensoñación épico-burlesca que respondía a la evocación de la sátira menipea, y un tono autobiográfico que se desprendía de la descripción anecdótica hecha por el secretario o fiscal, quien dirigía

el vejamen, con algunas alabanzas y vituperios, a los poetas miembros de alguna academia e incluso hacia él mismo. Así, para entender genéricamente este tipo de composiciones no hay que perder de vista que su estructura estaba anclada al concepto de variedad que permitía una libertad de movimiento en la selección de motivos y temas. Esto explica que fuera una pieza mixta en la que se podía ir de la poesía a la prosa o en la que se asumieran puntos de vista populares.⁹ Asimismo, hay que distinguir que el vejamen que se practicó dentro de las academias abrevó en el universitario o gallo áulico, cuyo fin era dar una lección de humildad, mediante la burla, al que se graduaba de licenciado o de doctor. No obstante, el vejamen en ambos contextos consistía, a grandes rasgos, en una reprensión satírico burlesca, en la que se ponía de manifiesto y se ponderaban los defectos físicos y morales de una persona, maneras de escribir, peculiaridades, idiosincrasias, entre otras. Como señala Aurora Egido, “los gallos propiamente dichos o los vejámenes nacidos de las academias particulares, ayudan además a tener otra perspectiva de los momentos más solemnes al poner en la picota de la risa a sus hombres más ilustres”.¹⁰ Sin embargo, también advierte, que los de la academia, a diferencia de los universitarios, siguieron otras pautas, pues tomaron como modelo algunos textos italianos como el *Momus sive de principe* (1450) de Leon Battista Alberti, los *Ragguagli di Parnaso* (1612-1613) de Boccacini,¹¹ la carta *Il Parnaso in sogno* de Pietro Aretino (1537) y el *Viaggio di Parnaso* de Cesare Caporali (1582), texto que Cervantes reconoce abiertamente

⁹ Tampoco hay que perder de vista su relación genérica con el teatro. Incluso hay noticia de que había piezas que incluían la escenificación de algún vejamen. Véase Abraham Madroñal, *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, pp. 50-57.

¹⁰ Aurora Egido, “Prólogo”, en Abraham Madroñal, *ibid.*, pp. 15 y 19.

¹¹ Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio* (discurso XX), copia una larga cita de un pasaje de los “Raguallos” de Boccacini, en el que se describe cómo Apolo se divierte con los saltos de una perrilla. Quizá esto sea evidencia de la buena difusión que gozó esta obra.

como modelo. A su vez, estos autores, incluido Cervantes, habían confeccionado sus obras a la luz de modelos clásicos que informaron la sátira menipea, designación que genéricamente se acuñó en el Renacimiento a partir del *Somnium* de Lipsio (1581). Menipo, Horacio, Séneca y Luciano son los autores más importantes, de cuya influencia los estudiosos ya han hecho mención. Por tanto, no me detendré en esta relación, porque lo que me interesa recalcar es que las coordenadas textuales clásicas y renacentistas que se encuentran en los vejámenes de academias son las mismas que definen al *Viaje del Parnaso* de Cervantes. Esto resulta curioso, pues estudiosos como Gilitz y Patrizia Campana advierten que la obra de Cervantes revitaliza un género que comunmente se limitaba a un árido catálogo de poetas para vejámenes académicos,¹² afirmación que me parece un tanto anacrónica, pues es evidente que lo que el texto está proponiendo, o me atrevo a decir, inaugurando,¹³ es el modelo más inmediato del vejamen académico en lengua castellana, convirtiéndose así en el puente entre los modelos italianos y los textos de autores españoles como Anastasio Pantaléon de Ribera, quien hace una descripción lucianesca del viaje a la luna en busca del manicomio de sus compañeros de academia; como Gabriel de Corral, quien viaja con Apolo al hospital de los poetas incurables; y Gerónimo de Cáncer, quien relata la batalla en el Parnaso de los poetas castellanos contra el asedio de los poetas latinos e italianos.¹⁴ Esto no significa que el texto de Cervantes deje de pertenecer a la tradición de los Viajes,

¹² Patrizia Campana, art. cit., p. 76.

¹³ En un estudio más detallado habría que incluir, como precedente, la “Sátira apologética en defensa del divino Dueñas” (1569) de Francisco Pacheco, el *Viaje de Sannio* (1585) y el romance intitulado “Cómo los poetas conquistaron el Parnaso y lo ganaron, y Apolo y las musas huyeron dél” (1588) de Juan de la Cueva y las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (1600-1608) de Francisco de Quevedo.

¹⁴ También la obra *Platos de las musas*, de Alonso de Salas Barbadillo, presenta características similares, además de que hace un guiño alusivo al texto del *Viaje del Parnaso*, ya que Cervantes es uno de los nuevos poetas canonizados frente a Apolo.

pues es evidente la relación, pero puede insertarse, dentro del ámbito castellano, como un modelo propuesto a partir de la proliferación de estas composiciones que se extienden hasta el siglo XVIII; esto es, el género mismo no se crea dentro de la obra de Cervantes, sino a partir de la aparición de este conjunto de textos que lo evidencian como el precedente o modelo. En este sentido, se debe tomar en cuenta que Cervantes en el terceto citado no ignoraba el hecho de que su *Viaje* era esa “ocasión secreta” para dar vejamen a los poetas. Él conocía muy bien este género, pues en el *Quijote* se evidenciaba la referencia del examen de grado –incluido el vejamen– en la parodia del pasaje de las armas. Asimismo, en *Rinconete y Cortadillo* la alusión a las academias no deja de estar acompañada de esta perspectiva burlesca de vejamen, ya que Cervantes expone en sí una deformación, o mejor dicho, una parodia de lo que realmente debía ser esa cofradía llamada “infame academia” con su sistema de creencias y valores, en la que los personajes corrompían latines y vocablos del castellano. También, en *El coloquio de los perros* alude, en este mismo tono, a la Academia Imitatoria –nombre que respondía al hecho de que imitaba a las academias italianas– en funcionamiento en Madrid probablemente desde 1590: “En estas materias nunca tropieza la lengua si no cae primero la intención; pero si acaso por descuido o por malicia murmurare, responderé a quien me reprehendiere lo que respondió Mauleón, poeta tonto y académico de burla de la Academia de los Imitadores, a uno que le preguntó que qué quería decir *Deum de Deo*; y respondió que ‘dé donde diere’”.¹⁵

¹⁵ Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 554. En el *Quijote* (II, 71) se refiere el mismo pasaje sólo que sin hacer alusión a que se trataba de un miembro de la Academia Imitatoria. En cuanto al personaje, González de Amezúa en su edición a esta obra (*El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, Bailly-Baillière, Madrid, 1912, pp. 296-297) menciona que Mauleón era un sobrenombre común dentro de las academias, pero que también éste podía aludir a un poeta madrileño malo llamado de esa manera, cuyo registro aparecía en un *Libro de las fiestas... de la virgen María* de 1616.

Este ámbito no le era ajeno, pues también en el *Persiles* alude a que conocía la academia italiana *degli Intronati*, en la que se debatiría esa noche si el amor iba acompañado de celos;¹⁶ además, se sabe que en 1612 acudía a la academia madrileña del conde de Saldaña, pues Lope en una de sus cartas, fechada en ese año, refería que para leer sus versos había tenido que pedir prestado a Cervantes “unos antojos que parecían huevos estrellados mal hechos”.¹⁷ Es claro que el autor del *Quijote* conocía estas reuniones y que en sus obras no desaprovecharía la ocasión para dirigir burlas al ámbito académico.¹⁸

Así, dentro del *Viaje del Parnaso* se desarrolla un discurso que propone una perspectiva de lectura basada en la alusión latente del ámbito académico —lo que era indispensable para que se considerara un vejamen— pues vemos desfilar un número bien nutrido de poetas que Cervantes, muchas veces, presenta por agrupaciones geográficas y académicas. Por ejemplo, la mención de varios poetas de la Academia Madrileña en sus varias etapas de funcionamiento: Alonso de Salas Barbadillo, Luis Vélez de Guevara, el conde de Saldaña, Francisco de Silva, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, sólo por nombrar algunos; o a la de los Nocturnos de Valencia (1591-1594), considerada la primera tertulia en dejar constancia de sus actuaciones, la mayoría inclinada hacia la poesía burlesca: Guillén de

¹⁶ Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Silverio Aguirre Torre, Madrid, 1963, p. 13.

¹⁷ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín González de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1989, t. 3, carta 82, p. 95. Se sabe que para abril de 1612 la Academia Madrileña se empieza a reunir bajo el auspicio de don Francisco de Silva, hermano del duque de Pastrana. Resulta curioso que Lope, en su carta dirigida al duque de Sessa, refiera que esta organización se hacía llamar el Parnaso, aunque después sería conocida como Academia Selvaje. Véase Willard F. King, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸ Sobre el contexto académico y las relaciones de poder en la época, véase Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español, canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2006. Aunque el autor presenta distintos textos con similares características respecto a la burla desde los ámbitos académicos, no los vincula con el género del vejamen. En este rubro sólo se presenta el vejamen de Cáncer.

Castro, Luis Ferrer, Pedro de Aguilar, Andrés Rey de Artieda, sólo por nombrar algunos. También se deben mencionar las alusiones a algunos miembros importantes de la Academia granadina y sevillana.

Por lo demás, hay que enfatizar que el vejamen era un tipo de sátira cuyo objetivo era presentar burlas que parecieran inocuas e ingeniosas y que sirvieran para entretener, de acuerdo con la ya referida definición de Alfonso de Carvallo. Así, esta sátira con burlas que punzaba “sin dolor”, en virtud de la anestesia del ingenio, queda bien definida en una reflexión de 1653 sobre el vejamen:

Para ver cuánto difiere el vexamen de la sátira veamos qué es sátira y qué es vexamen. Ya está dicho que el principal intento del vexamen es entretener con burlas que muy de paso toquen en la enseñanza de las veras. La sátira tiene por objeto enseñar con veras valiéndose de la aplicación de algunas burlas. Digo la sátira como ha de ser: opuestos son los fines, no pueden ser iguales los medios. El dezir que el juez admite el cohecho, que el escrivano quita o añade en la causa conforme se le paga, que el médico es ydiota y que en el sortijón y guantes sólo tiene la ciencia, y otras cosas parecidas a éstas no son sátira, porque no consiguen el fin para que las inventaron los maestros dellas. Son solamente chistes maliciosos que encierran en sí tantas mentiras como letras.¹⁹

Esta distinción le venía bien a un autor como Cervantes que no quería que se vinculara su obra con la sátira. No obstante, pese a que el autor establece las diferencias, me parece que el vejamen sigue siendo una veta de la sátira, pero socialmente aceptada en virtud del ingenio que ocultaba la mordacidad. Por lo demás, se podría afirmar

¹⁹ Miguel Martel, “Vexamen delineado en la fantasía de don chantre de la Yglesia Metropolitana de Çaragoça (1653)”, en Ignacio Díez Fernández (ed.), *Viendo yo estaba desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la colección Fernán Núñez*, Instituto de la Lengua Castellano Leonés, Salamanca, 2003, pp. 389-391. Tomo la referencia de Abraham Madroñal, *op. cit.*, p. 36.

que, según se advierte más adelante en este texto, la principal característica del vejamen era motejar a los vejados para entretener. Cervantes podía presentar este texto con nombres sin temor a recibir reprimendas pues, según las reglas, el objetivo era ridiculizar a los poetas en cierta medida. Es evidente que él era muy consciente del género que estaba escogiendo para pinchar “sin dolor”, aunque la marca quedara en el vejado. Como se verá, el autor alcalaíno despliega una serie de códigos satírico-burlescos que llevaban la impronta del vejamen.

Respecto a la forma, ya se vio que era un *prosimetrum*: la mezcla de prosa y verso; en cuanto a este último, no fue casual que eligiera el uso de tercetos encadenados, pues si bien resultaban significativos por aludir a la *terza rima* que originalmente provenía de la *Divina Comedia*, también estaban remitiendo a la tradición del *capitolo* burlesco —que parodiaba los tercetos dantescos— inaugurado por Francesco Berni y sus seguidores, de entre quienes destaca precisamente Cesare Caporali con el *Viaggio di Parnaso*. Para Cervantes no era desconocida la tradición de los capítulos, pues en el prólogo de sus *Novelas*, a la vez que recriminaba la burla de los Bernias, estaba imitando, unas páginas atrás, la tradición del autorretrato burlesco que ellos también preconizaron: una vez más, la paradoja cervantina.

Este género circuló en antologías designadas abiertamente como burlescas, lo que resulta relevante para la hipótesis aquí planteada, pues las escenas burlescas de dichos autores italianos partían de un principio fundamental de la retórica clásica promovido por Cicerón y Quintiliano, y que Cervantes sigue al pie de la letra: la risa se fundaba en lo ridículo, lo cual, a su vez, participaba de lo deforme y lo feo (*turpitudine et deformitas*). Ésa era la base de la composición del vejamen de academia que se convirtió en el texto más esperado por el público asistente a las justas o certámenes que organizaban los miembros de éstas. Cervantes utilizó una de las técnicas que los estudiosos definen como fundamental en

la factura de los vejámenes: la caricaturización.²⁰ Se ridiculizaban, por tanto, la apariencia, los defectos físicos, las faltas morales y las preferencias literarias. Dentro del *Viaje* podemos encontrar muchos ejemplos, pero por razones de espacio sólo espigaré algunos que correspondan con estas categorías referidas a los poetas encomiados, pues en los malos poetas se da por sentado que éstas son más mordaces. Por ejemplo, en cuanto a la apariencia física, los poetas seleccionados por Apolo se presentan famélicos y vestidos con ropas miserables que denotan un origen hampesco; también sus acciones son ridículas: los poetas en el viaje se desnudan por el calor y, cuando llegan al Parnaso, no sólo se hartan del agua de la Castalia fuente, “sino que –como refiere el personaje Cervantes– pies y manos y otras cosas / algo más indecentes se lavaron” (III, vv. 371-372). Asimismo, más adelante se les ve recogiendo alegremente el excremento de Pegaso por si faltaban ideas a sus cerebros flacos. En el mismo sentido, el narrador-personaje padece esta ridiculización, lo cual era común en los vejámenes, pues Mercurio describe a Cervantes como el Adán de los poetas que, por la pobreza de su traje y sus alforjas, mostraba discursos ignorantes.²¹ No hay que olvidar que también se ridiculiza la figura de los dioses, característica que el género vejatorio y la poesía burlesca de la época tomaron de la obra de Luciano.

En cuanto a la evidencia de defectos físicos, hay un ejemplo que alude a la lentitud de Quevedo, cuando el personaje Cervantes replica “¡Oh señor [...] que tiene el paso/ corto y no llegará en un siglo entero”. No obstante, la mayoría de estas burlas se mencionan de manera general, y muchas veces se refieren al grupo de los malos poetas. Respecto a las faltas morales, sin duda, el texto está plagado de estas alusiones, pero sólo son identificables los casos de los Argensola

²⁰ Soledad Carrasco Urgoiti, “El vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII”, *Revista Hispánica Moderna*, 4 (1965), p. 101.

²¹ Poner en evidencia la falta de reconocimiento de su obra también constituye una ridiculización de su persona *ad hoc* con el género vejatorio.

—o Lupercios como risiblemente los llama Cervantes— y de Mira de Amezcua, que resultan significativos porque ponen en evidencia su falta de integridad, aunque después los Argensola queden reivindicados, pues son ellos quienes vencen a la turba de enemigos de Apolo con sus composiciones.

El tono del vejamen permitía este tipo juegos en el que se podía recriminar al poeta alguna conducta deshonrosa, pero a la vez se reconcian sus virtudes poéticas, o viceversa. Lo mismo sucede con Antonio de Lofraso, a quien Mercurio evita que echen al mar mediante una defensa de la agudeza y alegre fantasía de sus *Diez libros de fortuna y Amor*, aunque después diga disparates sobre las musas (III, vv. 311-318) y se convierta en uno de los veinte traidores que luchen en su contra.²² Finalmente, hay una mención, no poco irónica, en la que los poetas buenos y malos, en medio de la batalla, se confunden unos con otros. Esto también tiene que ver con la última categoría, la ridiculización de las preferencias literarias; desde el inicio Cervantes como narrador hace mofa del oficio de los poetas escogidos que durante el viaje componían sonetos amorosos a los riñones de su dama y que celebraban “en dulces versos, de la amada boca/ los

²² El cura rescata esta obra en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: “—por las órdenes que recibí —dijo el cura— que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ése no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos de este género han salido a la luz del mundo, y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto” (*Quijote*, I, 6). Por tanto, concuerdo con Alatorre en que es errado leer en este episodio del *Viaje* un tono sarcástico: “Yo no estoy de acuerdo con cierta crítica que ve en Cervantes una actitud totalmente negativa, de ‘sarcasmo’ incluso (véase esa crítica, *in nuce*, en las descripciones del libro de Lo Frasso *apud* Salvá, *Catálogo*, Valencia, 1872, t. 2, pp. 142-143, y Palau, *Manual*, t. 5, p. 496: véase también Avallé Arce, *op. cit.*, pp. 148-155). Según los caminos habituales la *Fortuna de Amor* es un puro disparate, pero, ‘por su camino’, es un libro en verdad divertidísimo y muy único. Las palabras de Cervantes no llevan veneno: destilan entusiasmo” (Antonio Alatorre, “‘Gran fortuna’ de un soneto de Garcilaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24:1 (1975), p. 164, nota 42).

escrementos que por ella echaban” (III, vv. 28-30). Aquí la burla a los poetas petrarquistas es evidente, cuya fuente, otra vez, está en el elogio paradójico de los poetas berniescos.²³ Por lo demás, también habría que añadir, como parte del vejamen, la serie de premáticas con las que cierra su obra, pues su presencia alude a las que se escribían para justas y certámenes, que proscribían el uso de fórmulas o lugares comunes en la poesía. Esto es otra muestra de la parodia dirigida al ámbito académico.²⁴

Finalmente, se puede decir que bajo esta serie de características, en el *Viaje del Parnaso* se estaba modelando un género que, como describía Silvia Longui partiendo del modelo de Caporali, nacía de una nueva gramática composicional que recuperaba y mezclaba libremente los códigos de la sátira y de los capítulos burlescos: “né la qualifica di satira, né quella di capitolo burlesco convengono più ai lunghissimi ternari, che assumono liberamente caratteri tematici e formali dell’uno e dell’altro códice, rimescolandoli e assoggetandoli a una nuova gramatica compositiva”.²⁵ A esto, sin duda, habría que sumar las alegorías oníricas, viajes y elementos burlescos del folclor que dan distintos matices a la obra de Cervantes. No es una coinci-

²³ Esto también aparece en el *Quijote* en el retrato que construye Sancho de Dulcinea (II, 10 y 11), el cual retoma algunos motivos del soneto *Alla sua donna* de Francesco Berni. Otra composición que parte de este soneto es el que inicia *Cabellos crespos...* de Baltasar del Alcázar, quien perteneció al círculo sevillano, donde tempranamente se comienza a imitar los capítulos berniescos. Sobre esto véanse Silvia Longui, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padua, 1983; Rodrigo Cacho Casal, “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51:2 (2003), pp. 465-491; Valentín Núñez Rivera, “Introducción”, en Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.

²⁴ Quien también sigue esta línea inaugurada por Quevedo es Jacinto Polo de Medina con sus premáticas, supuestamente enviadas por Apolo desde el Parnaso, intituladas “Premáticas y leyes que debe guardar todo poeta habido y por haber”. Éstas se vinculan directamente con las tertulias literarias, pues aparecen en su novela académica *Academias del jardín*.

²⁵ Silvia Longui, *op. cit.*, p. 241.

dencia que sean estos mismos parámetros los que definan el vejamen, pues a diferencia de lo que se piensa, la lectura del *Viaje* desde esta perspectiva no reduce sus posibilidades, sino que las dilata y fija un modelo que se convierte en el puente entre la tradición italiana y la castellana. Así, Cervantes oculta la sátira en el vejamen bajo esa delicada imagen de las olas lisonjeras que, como burlando con alegres versos, impelen *suavemente* el bajel de los poetas.

EL VIAJE ITALIANO DEL PARNASO.
ECOS E INFLUENCIAS DE ITALIA

Mariapia Lamberti

Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando Cervantes, en 1614, da a la imprenta su *Viaje del Parnaso*, un par de años antes de su muerte, ya ha escrito varias obras en verso: *La Galatea*, que es su primera obra importante, escrita de regreso del cautiverio de Argel, mezcla varios metros con las partes en prosa; las obras teatrales, según el uso de sus tiempo, todas son en verso; y se cuentan otras obras, casi todas de circunstancia (recordamos *Exequias de la reina Isabel de Valois*; *A Pedro Padilla*; *A la muerte de Fernando de Herrera*; *A la Austriada de Juan Rufo*; *Al tñmulo del rey Felipe II*) que se escriben forzosamente en verso. Y no tenemos que olvidar que en los tiempos de Cervantes los metros versales y las formas poéticas se aprendían como una técnica, se ensayaban hasta dominarlas, y no se pretendía que todo poeta escribiera sólo bajo el influjo de la “inspiración”.

Entre sus composiciones sueltas en verso encontramos varios metros, pero con un prevalecer neto de endecasílabos. Hay sonetos, hay canciones con estancias de estructura repetida como en la tradición italiana, que mezclan algunos heptasílabos a los endecasílabos, todos rimados con esquema igual en cada estancia; hay redondillas en octosílabos, y “redondillas castellanas” como él las define en los títulos, que nosotros nombraríamos décimas, también en el verso corto tradicional de la poesía española; un solo poema en octavas, el que Cervantes dedicó a su compañero de cautiverio Antonio Veneziano, en alabanza a su *Canzoniere* amoroso que el poeta siciliano compuso en su lengua durante el periodo de Argel; y las octavas hacen parte del homenaje, pues se deben a que en lengua siciliana los

que se llaman sonetos son en realidad octavas, que condensan en los ocho versos la conceptuosidad sonetística, con rimas alternas sin el pareado final de la tradición toscana, que sin embargo Cervantes observa en sus octavas, según el modelo de Boccaccio, Ariosto y Tasso. Hay además, entre estos poemas sueltos, un soneto caudato, “El túmulo del rey que se hizo en Sevilla”, de la tradición popular italiana (*sonettessa caudata*).

Se lanza entonces nuestro autor a componer un poema único de notable extensión en el verso que domina mejor, el endecasílabo; y la estrofa adoptada, el terceto dantesco de rimas encadenadas y el tema mismo le vienen de ejemplos italianos.

El Renacimiento había lanzado la moda de las referencias mitológicas. La mitología grecorromana se había mantenido viva durante la Edad Media a través de las grandes obras de los clásicos, principalmente Ovidio y Virgilio, pero no se usaban referencias mitológicas en la poesía en lenguas vulgares, por ser paganas. Es bien conocido el hecho de que Dante sí usa muchas referencias mitológicas en su máximo poema, pero todas cristianizadas, es decir dándoles valores morales o alegóricos que las remitan al cristianismo, o utilizando ciertas figuras —piénsese en Minos, Flegiàs, los centauros— como demonios. El regreso del conocimiento del griego, la lectura de Homero en sus textos originales, todo el movimiento humanístico fue el que devolvió la fascinación por aquellas fábulas prodigiosas; y no ha de excluirse que el control contrarreformista sobre el pensamiento libre y su expresión haya sido un nuevo impulso a refugiarse en aquellas imágenes y mitos que por ser declaradamente falsos —a la inversa de lo que sucedía en la Edad Media— podían pasar por puro adorno, sin relación peligrosa con la realidad, aunque a menudo aquellas imágenes se cargaban de significados, se volvían metáforas vivientes.

De hecho, se multiplican también las imágenes visuales del mundo mítico: baste pensar en los dos lienzos más famosos de Botticelli, que representan, uno, el nacimiento de Venus de la espuma del mar (que por ser una diosa “falsa e bugiarda”, como Dante había definido

a las divinidades pre-cristianas, se puede permitir el lujo de mostrarse desnuda); y la llegada de Flora en la primavera, rodeada de flores pero también de las divinidades que tradicionalmente forman su cortejo: Céfito y las Gracias. Y también después de su conversión por la predicación de Savonarola, Botticelli representará a las abstractas figuras morales como la Verdad en el aspecto de divinidades antiguas.

El mundo mítico es fuente inagotable de metáforas y alegorías, de imágenes y símbolos. El monte de Apolo se vuelve sinónimo de poesía, de mundo poético, de unión de poetas, muertos y vivos. Rafael pinta, en las estancias papales del Vaticano (entre 1508 y 1524) figuras sacras y profanas: la liberación de San Pedro de la cárcel por obra de un ángel, la escuela de Atenas con los grandes filósofos de la antigüedad; la expulsión del templo de Jerusalén de Heliodoro, el emisario de Seleuco IV, enemigo de los hebreos; pero también al dios Apolo en su monte Parnaso, rodeado de poetas: y son poetas paganos y cristianos, de la antigüedad clásica, o del nuevo clasicismo italiano: Homero y Dante, Petrarca y Ovidio... Claro, quien encarga estas obras es Julio II, el Papa humanista de educación, y político y militar de vocación: el prototipo del hombre del Renacimiento.

Así Rafael es el primero que nos deja una imagen inspiradora del Parnaso. En la Stanza della Segnatura vemos, alrededor de una puerta, el monte adornado por hermosos arbolitos, del que brotan las fuentes sagradas. El dios toca, en la cumbre, rodeado de las Musas, un antepasado del violín, la fídula, instrumento que ya iba evolucionando (y que hoy tiene todavía muchos cultores); pero lo que más interesa es que está acompañado también por una multitud de poetas laureados, antiguos y modernos sin distinción: baste notar que Homero está a lado de Dante. La corona de los poetas siempre se hizo con las hojas del árbol en que se transmutó Dafne, amada por el dios de la poesía. Y no por nada Petrarca llamó *Laura* a su amada.

No sabemos qué tanto pudo influir la contemplación de esa maravilla pictórica en Pietro Aretino (1492-1556), el malvado pero amenísimo “azote de los príncipes” como lo definió Ludovico Arios-

to, que tuvo larga estancia en la corte romana; o si haya conocido el primer poema dedicado al Parnaso del que tenemos noticias (aunque poco editado y poco leído), *Il monte Parnaso* de Filippo Oriolo da Bassano; de este poeta se sabe sólo que estaba vivo y activo a finales de 1531 (por cierto el año de nacimiento de Caporali), por una carta que le escribe Pietro Bembo. Y poco se sabe hoy de su poema, escrito en tercetos dantescos como será tradicional, que queda en su manuscrito original, y tiene un solo canto, el 17, publicado en 1885. Y tampoco se sabe si fue Aretino quien se inspiró en Oriolo, o éste en Aretino.¹ Lo que sí sabemos es que el 6 de diciembre de 1537, Aretino escribe una carta a Gian Jacopo Leonardi, embajador del Duque de Urbino en Venecia (la ciudad por cierto donde Aretino terminó su vida). En esta carta —publicada con toda la correspondencia de Aretino por su mismo autor en doce tomos entre 1537 y el año de su muerte, y por lo tanto de libre circulación—² Pietro Aretino describe un sueño, en el cual se ve transportado al Parnaso y allí se encuentra con Apolo (que por cierto le regala un sabrosísimo beso) y varios poetas; tiene aventuras divertidas, banquetea a gusto en las cocinas del palacio y disfruta viendo morir de hambre a los malos poetas que son ahuyentados como bichos dañinos o parásitos.

Esta descripción de un viaje al Parnaso, no sabemos si primera o segunda, pero seguramente famosísima como su autor, escrita obviamente en prosa, probablemente influyó en Cesare Caporali, el poeta nacido en Perugia, ciudad en la que Aretino había vivido años

¹ “Conobbe l’Aretino, nell’ambiente veneto in cui ebbero quasi certo rapporti, l’oscuro Oriolo e il suo *Monte Parnaso*? Tolsse da esso argomento per la sua lettera, con la disinvoltura di raffazzonatore e di plagiatario che gli era consueta? O fu invece l’Oriolo ad ispirarsi alle pagine subito divulgate del Flagello dei Principi? L’insufficiente cronologia dell’Oriolo e dell’opera sua non consente una risposta”. Luigi Firpo, “Allegoria e satira in Parnaso”, *Belfagor*, I (1946), pp. 673-699.

² La carta a Lionardi se encuentra en la edición de la correspondencia de Aretino realizada por Fausto Nicolini: *Libro primo delle lettere*, ed. de Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1913, t. I, pp.338-344.

aprendiendo pintura; Caporali nació en 1531, casi 40 después de Aretino; pero las obras y la correspondencia de éste eran de dominio público. Y casi seguramente Aretino había frecuentado los parientes de Cesare, pintores y orfebres en Perugia.

Cesare Caporali vive en la época plenamente cortesana; durante su vida dependió de varios “señores”, también en Roma, donde estuvo en una “corte” que también frecuentó Cervantes, la de los Acquaviva d’Atri; aunque no es seguro que fuera en el mismo periodo. Es entonces nuestro poeta perusino un hombre de corte, un “cortesano” como aquellos a los que Castiglione había dedicado su pronto célebre manual de buen –y provechoso– comportamiento. Detesta por lo tanto las cortes y el ambiente cortesano, como ya lo había hecho Aretino, y como estaba, por así decirlo, de “moda” entre todos los literatos e intelectuales que de las cortes vivían. Escribe dos “Capítulos”, según la terminología que usa Berni, el creador de la poesía burlesca anti-cortesana del Renacimiento italiano, y según su estilo, es decir, en tercetos dantescos, de un poema que queda inacabado, *La Corte*, de fecha incierta, pero anterior al que será su poema más famoso, que tendrá un famosísimo seguidor. El denuesto de corte era ya un tópico, y Aretino lo había elevado a sistema. Pero no se acompañaba en Italia con una “alabanza de aldea”, pues la vida citadina había sido y seguía siendo la única ambicionada, por no decir la única conocida. La historia de Italia había sido historia de ciudades, no de feudos.

La fuga de la corte se manifiesta entonces, tanto en Aretino como en Caporali, en una dimensión fantástico-mitológica: el viaje al monte Parnaso. El Parnaso se vuelve el lugar preferente de las críticas, de las insinuaciones malignas, no sólo concernientes a los poetas o versificadores de baja ralea, sino también a las Cortes y a la pesadumbre que representan para los poetas, que de todos modos dependen de ellas. Y no podemos no constatar que también la de Parnaso, a su modo, es una corte. El *Viaggio di Parnaso* de Caporali tiene fecha de composición incierta, que se considera de cualquier

modo alrededor de 1579-1580, cuando el poeta se encuentra en Perugia al cuidado del joven Ottavio Acquaviva. Tiene, sin embargo, una publicación en 1582, y no como un texto aislado (de hecho, es un poema muy corto, de sólo 800 versos), sino en un volumen donde se reúnen sus *Rime* junto con las de otros autores amenos y burlescos, entre los cuales se encuentra el mismo Torquato Tasso. Esta edición incluye las obras mayores de Caporali compuestas hasta aquella fecha, incluyendo los *Avvisi di Parnaso*, la segunda parte de su *Viaggio*, que tendrá una composición análoga por parte de Cervantes. Se puede decir que en estas dos breves obras se compendian los tópicos de estos viajes simbólicos: la forma poética en tercetos endecasílabos de rima encadenada, el menosprecio de corte, la alabanza de pocos poetas y el desprecio de muchos, la forma burlesca, la caricatura de las figuras míticas sobre las que se condensa también la burla, entonación constante y necesaria; y el motivo encomiástico que no podía faltar. Está presente la poesía *heroicómica*, está Berni con sus “Capítulos” burlescos, está presente Aretino en términos de una verdadera imitación, como afirman los críticos, de su viaje soñado.³ Pero más importante que el punto central de esta tradición, llamémosla ‘parnasiana’ que es Caporali, será la estela sucesiva: los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini (1556-1613; las dos primeras “Centurias” de su obra famosa fueron publicadas poco antes de su muerte, la tercera y última en 1615), y el *Viaggio di Parnaso* de Giulio Cesare Cortese (ca. 1575-1627) obra que tiene el mismo título de la de Caporali, pero está escrita en dialecto napolitano y en octava rima; una obra que el propio Benedetto Croce considera la de

³ Norberto Cacciaglia, editor y prologuista minucioso del *Viaggio di Parnaso* de Caporali (Guerra, Perugia, 1993) así comenta todas las analogías entre las dos obras, principalmente la presencia en Parnaso de los mismos poetas: “Tutto concorre a accreditare l’ipotesi che non ci si trovi in presenza di un comune artificio letterario, ma di un’imitazione necessaria nel momento in cui il Caporali, nell’avventurarsi nel territorio della satira letteraria, sente l’esigenza della guida di una mano esperta” (p. 36). Por eso mismo es legítimo hablar de dos antecedentes de la obra de Cervantes y no sólo de uno.

mayor calidad poética de las tres del mismo título;⁴ pero, con venia del gran crítico, el más conocido viaje que se hizo al Parnaso es el del más conocido seguidor de la obra de Caporali, el más destacado fijador de los tópicos de esta tradición, Miguel de Cervantes Saavedra.

Como todos sabemos, Cervantes empieza su narración en tercetos endecasílabos (el verso que mejor domina, la estrofa italiana que todavía no ha usado) afirmando en los primeros versos que seguirá las huellas de “un quídam Caporal italiano” (capítulo I, v. 1);⁵ dando inmediata muestra con este primer verso de la entonación burlesca que va a dominar su composición. *Quidam* es un pronombre o adjetivo indefinido latino que se usa despectivamente para indicar algo impreciso o que no merece mayor definición. Juega después Cervantes con el apellido del poeta reduciéndolo a su significación militar, que se obtiene en español eliminando la vocal final. Después de un verso en que indica su lugar de origen, Perugia (“de patria perusino a lo que entiendo”, I, v. 2), le atribuye las más altas virtudes de la herencia clásica (“de ingenio griego y de valor romano”, I, v. 3), algo exageradas, acaso para contrastar con el *quidam* anterior. Pero es su declaración inicial la que nos revela de dónde le vino la inspiración de cumplir, él también, un viaje al Parnaso; e insinúa inmediatamente a continuación el tema del menosprecio de corte, diciendo que el poeta italiano viaja a Parnaso para “huir de la corte el vario estruendo” (I, v. 6).

El poema cervantino será mucho más largo que el modelo; dividido en “capítulos”, como en la tradición italiana, tendrá ocho de éstos, y también, algo posterior, una *Adjunta al Parnaso*, afortunadamente en prosa, donde brilla mucho más que en el verso el gracejo

⁴ Benedetto Croce habla de Cortese en sus *Saggi di letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, 1962, pp. 29-36, 119-22, 133-44. En esta última parte se ocupa del *Viaaggio di Parnaso* emitiendo el célebre juicio.

⁵ La edición consultada del *Viaje* de Cervantes es la de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, tomo 12 de las *Obras completas*, Alianza, Madrid, 1997.

de nuestro autor. Y contrariamente a sus antecesores italianos, alabará a un sinnúmero de poetas, limitando el denuesto a pocos, y concentrándose en sus contemporáneos.

Su viaje inicia también con una fuga de la corte (en este caso Madrid), sobre un barco sin nombre (pero capitaneado por el mismísimo Mercurio), que irá costeano el Mediterráneo hasta el sur de Italia, describiendo las varias ciudades y presentando en el texto varios ecos de Italia, de su lengua y poesía.

En el primer capítulo, además de los versos dedicados a Caporali y a su huida de la Corte, hay un verso que define la mula en que Caporali emprende su viaje, que traduce un verso de éste: “corta de vista aunque de cola larga” (I, v. 13: “Era di coda lunga e vista corta”).⁶ Y en el discurso que el poeta dirige a sí mismo, mencionando el primer poeta de los muchos que va a nombrar, Beltrán de Galarza (I, vv. 49-54) le atribuye la lengua, o sea las fanfarronadas, de Rodomonte, el rey moro de *Orlando furioso*, antonomástico en Italia. Unos versos después encontramos el primer italianismo lingüístico, que repetirá varias veces: “tal vez” (I, v. 67) en el sentido del italiano *talvolta*, es decir “alguna vez”. Procediendo en la lectura encontramos una cita de Tasso, de un verso del combate de Tancredi y Clorinda, el fragmento que se haría el más famoso de la *Gerusalemme liberata* por la musicalización de Monteverdi: “e vansi incontro a passi tardi e lenti” (XII, v. 66). En el *Viaje cervantino* dice el narrador: “seguí el viaje a paso tardo y lento” (I, v. 111). Menciona luego la “gaceta de Venecia” (I, v. 129). De hecho, Venecia fue la primera ciudad, el primer Estado que empezó a publicar un diario noticioso: lo llamaron popularmente *gazzetta*, por el nombre de una moneda de baja entidad que era su precio. Pero la etimología popular afirma que es el diminutivo de *gazza*, o sea urraca: la que grita y roba.

El navío prodigioso que llevará a nuestro poeta a Parnaso, capitaneado por Mercurio (mensajero de los “fingidos dioses”, como era

⁶ La edición de la obra de Caporali es la citada, a cargo de Norberto Cacciaglia.

siempre prudente recordarlo), está compuesto de versos. La composición de objetos concretos con elementos abstractos de la escritura la deriva de Caporali: en éste, es un palacio en el jardín de Parnaso, donde lo introduce una bizarra dama que se presenta como Licencia Poética. Cervantes dice “versos” (I, v. 245), pero lo que nombra son composiciones poéticas: y entre ellas muchas, obviamente, son de la tradición italiana: tercetos (I, v. 256: los que usa, de origen dantesco) sonetos (I, v. 254: creados en Sicilia en 1230); las canciones (I, v. 266) y sus estancias (I, v. 278) derivan de la poesía provenzal, pero tuvieron sus máximas manifestaciones en la poesía italiana del 300; y no olvidemos los *strambotti* (hispanizado como “estrambotes”) de la más antigua poesía popular italiana. Y mencionando, al final de la descripción del navío, el juego de rimas, usa la expresión italiana “versos sueltos” (*versi sciolti*), que José Gaos sintió la necesidad de explicar, o traducir como “endecasílabos blancos” (nota a I, v. 287).

Antes de que termine este primer capítulo o canto, encontramos un verso que es un emotivo recuerdo-homenaje a su compañero de desventura y poesía en Argel, Antonio Veneziano. El verso 303 presenta las típicas enumeraciones que caracterizan la poesía de Veneziano, y que Cervantes usó repetidamente con clara intención encomiástica en las octavas que le dedicó antes de salir del cautiverio: “que puede, quiere, llega y sube a tanto”.⁷

El segundo capítulo se compone de la enumeración y alabanza de muchos poetas contemporáneos, porque nuestro Cervantes tiene que dar a Mercurio noticia de quiénes son los merecedores de reconocimiento. De uno de ellos, Antonio de Paredes (II, vv. 133-139) se permite decir que “tiene de Torcato /el alma sin alguna diferencia”

⁷ Antonio Veneziano murió en 1593, en la cárcel de Palermo (siempre había sido de vida desordenada), por el estallido del depósito de pólvora. Después del cautiverio compartido y el intercambio de versos, no se sabe de ningún contacto entre los dos ilustres personajes. Veneziano fue el Petrarca de la poesía siciliana.

(II, vv. 134-135), por haber “compuesto un romance inspirado en la *Gerusalemme liberata*” (nota 38, p. 43). Gracioso también en el verso 287, encontrar una expresión italiana: “único y raro” (en italiano suele decirse, también hoy, *piú unico che raro*) que los editores de la versión consultada consideran merecedora de aclaración: “singular y extraordinario” (nota 86, p. 51); y el último italianismo del capítulo es el término “saltarel” (II, v. 342) que hispaniza el nombre del baile popular napolitano *saltarello*.

Será en el tercer capítulo cuando, describiendo el viaje en el bajel de versos (con remos de esdrújulos), Italia volverá a aparecer. Costeando España a partir de Valencia, mencionando más poetas, el barco sin nombre llega a la vista de Génova, de la que se señala el mítico origen de su nombre del dios *Ianus*, Jano. Bajando por el Mediterráneo, llega a la altura de Roma y ve la entrada del Tíber en el mar formando una “blanca raya” (III, v. 136), y dice el poeta que ya habían pasado la “ancha romana y peligrosa playa” (III, v. 138). Cómo pueda haber pasado ya la playa de Roma (normalmente se entiende Ostia, que está después, pero a lo mejor se refiere a Fregene, que está antes) cuando el Tíber se echa al mar (Fiumicino) es algo difícil de entender, por lo menos geográficamente; y por qué sea “peligrosa” esa playa (Fregene, Ostia Lido) es aún más difícil de explicar; habría que pensar que Miguel de Cervantes se puso a nadar en aquel mar con playa de arena en un día en que se manifestó, como sucede a menudo, una corriente que lo arrastró un poco fuera de sus intenciones.⁸

⁸ Francisco Márquez Villanueva (“El retorno del Parnaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII:2 (1990), pp. 693-732) no cree en las interpretaciones “positivísticas” del término “peligrosa” como la que da Rodríguez Marín: “dato geográfico que ilustra con las prevenciones de un libro moderno sobre las navegaciones en el Mediterráneo” (mencionado en la nota 59, p. 726); prevenciones que quizá se refieran al bajo nivel del agua y a los bancos de arena movedizos. El ilustre cervantista prefiere la interpretación simbólica: “Roma, tierra de ‘anchuras’ morales, y, en años tridentinos, nada favorables a la poesía” (p. 726).

Y luego viene el detalle más extraño; dice que los navegantes poetas ven de lejos hacer erupción el volcán Estrómbalo (Stromboli). Pero todavía no tocan Gaeta “do la nutriz de Eneas piadoso/ hizo el forzoso y último pasaje” (III, vv. 146-147); y Stromboli está cerca de Sicilia, más al sur de Nápoles, y Gaeta está entre Roma y Nápoles. Y no es todo: después de describir la erupción de azufre y fuego de la isla volcánica que no puede ver allí donde se encuentra, dice que los navegantes “huyen la isla infame” (III, v. 142), y cualquier lector sensato entiende que se refiere a la mencionada isla con el peligroso volcán. Pero los ilustres comentaristas y editores se permiten decir que se refiere a la más bella isla que haya sido creada sobre la tierra, Capri; el “infame” se referiría a la supuesta mala fama por haber hospedado los últimos años del emperador Tiberio; isla que se encuentra, además, a la altura exacta de Nápoles, donde nuestros navegantes no han llegado aún, porque están antes de Gaeta.

Llegan por fin frente a Nápoles, que se describe como el lugar donde están sepultados Virgilio y Sannazaro:

Vimos desde allí a poco el más famoso
 monte que encierra en sí nuestro emisfero
 [...]

 Las cenizas de Títiro y Sincero
 están en él [...]

(III, vv. 148-152)

Los grandes poetas, el latino y el italiano renovador de la poesía arcádica y bucólica, están por cierto definidos, creemos por su grandeza, con un término italiano: “nuestro *emisfero*” (III, v. 149). Cervantes habla de un “monte”, que bien puede ser el Vesubio (con licencia de los comentaristas), que se usa como definición metonímica de Nápoles; pues la tumba de Virgilio está en un barranco en Piedigrotta, la de Sannazaro en una iglesia en la costa de Mergellina. La península de Posillipo (que no es ni tiene monte) hace parte de

la costa de Nápoles, pero nada tiene que ver con estas célebres tumbas, como se afirma en el comentario al texto.⁹

Luego alaba Nápoles con su nombre de Parténope con unos versos hermosos:

... la bella Parténope, sentada
a orilla del mar, que sus pies liga,
de castillos y torres coronada,
por fuerte y por hermosa en igual grado
tenida, conocida y estimada.

(III, vv. 158-162)

Antes de ver cómo Cesare Caporali tiene y estima a la bella ciudad, que también la nombra en su viaje, pasamos al capítulo octavo, donde se teje otra alabanza de la ciudad partenopea:

... esta ciudad es Nápoles la ilustre,
que yo pisé sus rúas más de un año;
de Italia gloria, y aún del mundo lustre,
pues de cuantas ciudades él encierra,
ninguna puede haber que así le ilustre:
apacible en la paz, dura en la guerra,
madre de la abundancia y la nobleza,
de elíseos campos y agradable sierra.

(VIII, vv. 254-261)

La alabanza, en ambos puntos de la obra, no tiene comparación, no se repite para ninguna otra ciudad ni lugar, real o fantástico,

⁹ En la nota 40 al término “monte” del v. 149 (p. 66) se lee: “se refiere al *Posillipo*, donde se le dio sepultura a Virgilio”. Se menciona entonces esta parte plana de la cuesta como si fuera un monte (la preposición *al* sobreentendiendo “monte”), y como si la tumba de Virgilio estuviera en una zona elevada.

con tanto énfasis. El trayecto de navegación de Cervantes repite los lugares de Caporali, aunque trastocando la geografía: pues Caporali correctamente nombra primero Gaeta, luego Nápoles, y luego Stromboli ya casi llegando a Sicilia. Y de Nápoles, la hermosa ciudad, cantada por Boccaccio y Marino, se expresa así:

Dico là, dove il viver furbo nacque,
ché con tanta creanza e gentilezza,
d'un mio tabarro molto si compiacque
gente a robar fin da la cuna avvezza,
che mentre su le forche un se ne appicca
un altro robba al boia la gavezza.

(I, vv. 49 - 54)¹⁰

¿Consideraciones opuestas? O acaso... ¿complementarias? Sigue nuestro autor puntuando su narración con algunos italianismos; y en el capítulo octavo, durante su visita prodigiosa en Nápoles, donde es trasladado casi con la misma magia del sueño de Aretino, encuentra un extraño personaje de nombre Promontorio –pero mejor diríamos “apellido”, común en aquellas regiones, como nos explica Benedetto Croce: no “nombre”– que reclama ser su hijo: otro misterio en la vida del misterioso Cervantes. Y nos regala un breve y cortés diálogo en italiano con Alonso de Acevedo; donde sólo notamos un detalle final, donde dice: “La vostra Signoria / sia la ben trovata, *patron* mío” (vv. 392-393), en lugar del italiano *padron*. Pero no sólo no dudamos que Cervantes hablara el italiano toscano, sino que sabemos por cierto que entendía perfectamente el siciliano de Antonio Veneziano, que hoy necesita, en Italia, traducción para ser comprendido cabalmente.

¹⁰ “Digo, allí donde nació el vivir astuto/ pues con tan comedida gentieza/ se deli-
tò de un gran tabardo mío/ gente desde la cuna acostumbrada a robar,/ que mientras en
las horcas se cuelga a uno/ otro le roba al verdugo el cabestro”. El robo sutil de la capa
le aconteció a Caporali estando en Nápoles.

A los versos del primer capítulo, en los que Cervantes demuestra humildemente (¿o irónicamente?) no tener mucha fe en su don poético: “Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo” (I, vv. 25-27) podemos contestar que es un versificador perfecto, con una soltura envidiable. Y máxime en este tono gracioso y burlesco del *Viaje del Parnaso* que bien se acopla con su obra mayor.

Los conceptos de “poesía” han cambiado a lo largo de los tiempos: el propio Dante se considera excelente poeta, y así nos lo dice, en pasajes de la *Divina comedia* que se nos hacen elaborados y fríos, mientras que reconocemos su grandeza en otros que nos sobrecogen aún a la distancia de siete siglos. En su elenco desmesurado de poetas autores, a lo sumo, de un soneto encomiástico, Cervantes no deja de atribuir las alabanzas más intensas al más extraordinario poeta del barroco español, Luis de Góngora, demostrándonos que no sólo él tiene, a su modo, si no el don, la capacidad de la poesía, también una visión crítica exacta de lo que significa merecer una corona en el monte Parnaso.

LA ESTELA DE PEGASO EN
EL VIAJE DEL PARNASO

Adrienne L. Martín

University of California, Davis

No obstante el dictamen de algunos críticos canónicos de que el *Viaje del Parnaso* es la mejor obra de Cervantes después del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, no deja de ser una de las menos estudiadas. Evidentemente, es su poema más ambicioso, y no sólo por su índole satírica, como demuestra Francisco Rodríguez Marín en su autorizada y exhaustivamente anotada edición de hace ochenta años. A la vez, y debido al epílogo llamado *Adjunta al Parnaso*, hay fructíferos diálogos exegéticos sobre cómo Cervantes continúa allí su precursora veta metaficticia, fantástica, y decididamente autobiográfica, y de madurez. No objeto esas conversaciones. Por mi interés en la representación de los animales en Cervantes, examino aquí la estampa poética del mítico caballo alado Pegaso —hasta el Renacimiento símbolo de la sabiduría— cuya breve aparición en el Parnaso puede verse como emblema de la alegoría poético-exegética que supone esta obra.

Rodríguez Marín, en sus notas a los versos dedicados a la encarnación cervantina de Pegaso, advierte lo siguiente: “Con algo y aun algos, de socarronería, parangona nuestro autor a Rocinante con el Pegaso y con Brilladoro”, y añade “mas por ventura, Rocinante ¿no excede y aventaja hoy en fama y justa nombradía a todos los caballos del mundo?”.¹ Y afín a mi argumento general, afirma: “Cervantes comienza aquí a pintar festivamente *un Pegaso de su invención*: alado

¹ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, C. Bermejo, Madrid, 1935, p. 382.

en manos y pies, herrado con herraduras de plata, con crines y cola de color carmín... En suma, lo que se llama ‘pintar como querer’.²

Entrelazo mi atención a Pegaso con un tema fundacional que ha dado para mucho en los estudios de este texto: el papel del poeta y su fama. No por nada en la *Adjunta* le dice “Miguel” a Pancracio de Roncesvalles (mensajero de Apolo), y no sin ironía próxima al sarcasmo o reflexión intertextual, “Porque los poetas por maravilla andan tan atildados como vuesa merced, y es la causa que, como son de ingenio tan altaneros y remontados, antes atienden a las cosas del espíritu que a las del cuerpo”.³

Puede parecer pleonástico repasar el simbolismo del caballo en Cervantes, o su larga historia en la literatura, ya fijada en diccionarios, manuales y estudios de todo tipo que se afinan uno al otro. Sin embargo, cabe recordar que el caballo ha ejercido sobre todo como potente icono cultural y montura obligatoria del caballero, la construcción de cuya nobleza dependía en gran parte no sólo de la posesión de caballos finos sino de su dominio y manejo.⁴ La cultura del caballo durante los Siglos de Oro fue constante y compleja: suelen ser conductores físicos o conceptuales de cuantiosas divinidades y humanos, todavía se depende de ellos (se mide aún la potencia de un automóvil por “caballos de fuerza”), y sus orígenes míticos están en el carro de la Aurora, la noche, la Luna, y principalmente en el Sol. Otros significados asociados habitualmente con el caballo son

² *Ibid.*

³ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997, p. 164. Cito por esta edición.

⁴ De ahí los obligatorios retratos de nobles y realeza montados a caballo; emblemáticos entre éstos son los de Felipe III, Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, todos pintados por Velázquez y exhibidos en el Museo del Prado. Sobre la cultura del caballo durante la temprana época moderna, véase Peter Edwards, Karl A.E. Enenkel y Elspeth Graham (eds.), *The horse as cultural icon. The real and the symbolic horse in the Early Modern world*, Brill, Leiden-Boston, 2012. Toda traducción es mía excepto donde se indique lo contrario.

la fuerza, la victoria y la vitalidad, además de la lujuria y la soberbia. Si estos dos últimos tuvieron que ver con los sacrificios de équidos en la Roma republicana e Hispania incumbe más al historiador empírico que al literato.⁵

En términos generales, y siguiendo el recorrido que llevan a cabo Jean Chevalier y Alain Gheerbrant,⁶ el caballo es una criatura proteica de la oscuridad y poseedor de poderes mágicos; se le afilia a la muerte; con sacrificios relacionados a la sexualidad, fertilidad y el renacimiento de las estaciones del año; es un dios del agua; una fuerza motriz de la libido; simboliza el cosmos y todo lo majestuoso mancomunado con el mundo. De acuerdo con la fuente que se consulte, el caballo “Simboliza también el intelecto; sabiduría; la mente; la razón; nobleza; luz; poder dinámico; ligereza; rapidez de pensamiento; la fugacidad de la vida; también representa la naturaleza animal instintiva; poderes mágicos de adivinación; el viento; las olas del mar”.⁷ Además tenemos por supuesto los característicos caballos blancos de ceremonias, castrenses o no, y de cuentos de hadas, más innumerables citas, proverbios y referencias ingeniosas a ellos. Por lo anterior, es obvio que el caballo ha desempeñado un papel fundamental en la formación del mundo, aunque según Edwards, Enekel y Graham la amplia gama de significados y funciones desempeñadas por los equinos en las diversas sociedades y culturas de la temprana Edad Moderna sigue inexplorada en profundidad.

Uno diría, por otra parte, que llevada a su extremo, una visión idealizada del poeta lo equipararía con este cuadrúpedo domesticado.

⁵ Véase Fernando Quesada Sanz, “Sobre caballos, caballeros y sacrificios cruentos en la Roma republicana y en Hispania”, en María Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez (eds.), *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, Síntesis, Madrid, 2012, pp. 111-132.

⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *A dictionary of symbols*, trad. John Buchanan-Brown, Penguin, London, 1996.

⁷ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, trad. Enrique Góngora Padilla, Gustavo Gili, Barcelona-México, 2000, s. v. “caballo”.

Percibida así, en cierto sentido la actitud de la voz poética en el *Viaje del Parnaso* hacia los escritores de poesía oscila entre dos opiniones. La primera es similar a la del novelista canadiense Robertson Davies, que en el siglo pasado dijo: “Un autor es como un caballo que tira cuesta abajo una carreta de carbón en una colina cubierta de hielo; debería parar, pero cuando piensa que probablemente lo mataría hacerlo, sigue adelante, relinchando y poniendo los ojos en blanco”.⁸ Por su parte, en el siglo XVI, Carlos IX de Francia aseveró *Equi et poetae alendi, non saginandi*, fórmula que, al aconsejar que a los caballos y poetas se les debe dar de comer y no sobrealimentarles, revela la relación de poder que los poetas (Cervantes incluido) históricamente han tenido o han querido cultivar con la autoridad, los mecenas y el institucionalismo, contextualización social que Dominick Finello supedita a la impronta horaciana de la *Adjunta*.⁹

Visto como totalidad, el *Viaje del Parnaso* desmenuza no sólo el menester del poeta sino la recepción de su obra, con un tipo de resentimiento autorial no exento del tono burlesco que siempre le sirvió a Cervantes para paliar su crítica, incluso al principio del *Quijote*, como he estudiado en otro momento.¹⁰ En la introducción a su edición del poema, Vicente Gaos sostiene que Cervantes elogió a sus colegas por causas y vías indirectas: “Como que, en efecto, la finalidad directa del *Viaje* —una de ellas— era la de legar a la posteridad una autobiografía reivindicadora. La única crítica literaria que en verdad hay en el poema es la relativa a su propia obra. Los únicos elogios sinceros, los que se dedica a sí mismo y a su solitaria y personal hazaña creadora”.¹¹

⁸ Robertson Davies, “The tabletalk of Robertson Davies”, en Robertson Davies y Judith Skelton Grant (eds.), *The Enthusiasms of Robertson Davies*, Viking, New York, 1990, p. 44.

⁹ Véase Dominic Finello, “Cervantes y su concepto de la fama del poeta”, *La Torre*, nueva época I: 3-4 (1987), pp. 399-409.

¹⁰ Adrienne L. Martín, *Cervantes and the burlesque sonnet*, University of California Press, Berkeley, 1991.

¹¹ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso, Poesías completas*, ed. de Vicente Gaos,

Más que crítica, el *Viaje* es un vehículo de autocrítica y autobombo reivindicador, y sirva de muestra la explosión del “Yo” en los siguientes archiconocidos y comentados versos del cuarto capítulo —reflejos muy actualizados de su producción previa— que a la vez son un contrapunto de los comentarios que le menciona al cándido Pancracio (poeta comediógrafo) en la *Adjunta*:

Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto comedias que en su tiempo
tuvieron de lo grave y de lo afable.

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquiera sazón, en todo tiempo.

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos; y al que falta en esta parte,
es fuerza que su fama falta quede.

(IV, vv. 19-30)

Estos versos en alabanza de su prosa (sobre todo de su ingenio) se contraponen a los igualmente conocidos y citados que abren la obra con una suerte de *captatio benevolentiae*, envuelto en simulada *humilitas*, “Yo, que siempre trabajo y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta/ la gracia que no quiso darme el cielo” (I, vv. 25-26). La característica ironía cervantina no permite tomar en serio esta afirmación, cuya resonancia y un sentido quizás más profundo se revelarán cuando entre Pegaso.

El Cervantes poeta sigue los criterios y preceptos del *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, de acuerdo con Stagg: “Dado que

ambos escritores tienen una idea noble de la poesía, no sorprende que los dos insistan en la necesidad de una base moral para el arte”.¹² Vale recordar, como Sevilla Arroyo y Rey Hazas, que el *Viaje* posee un sentido barroco de la unidad, y que la voz poética se desdobra en un “yo” narrador que “atiende, ya a su biografía, ya a su obra literaria, ora a la teoría, ora a la sátira o el elogio de otros poetas, y aún tiene tiempo para relatar los pormenores del viaje” (p. ix).

Como analiza ampliamente Anthony Close, “la poética de la ficción cómica de Cervantes se cristaliza de un intenso sentimiento de lo que la literatura divertida *no* debe ser”.¹³ Concebida así, la suya es una sátira de la pedantería basada en el decoro y la propiedad. Para Close, la *Adjunta* se adelanta al prólogo autocrítico de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), dirigiéndose a los que esperaban mucho de su prosa y nada de su poesía. Según el crítico, en el *Viaje* “Cervantes es probablemente más sincero, la sinceridad explicada por la fantasía caprichosa del contexto, que la disfraza”.¹⁴ Close, que examina el poema exclusivamente en términos del teatro de Cervantes, ve en el poema un deseo por ser reconocido como dramaturgo. Pero como para entonces ya había adquirido fama con el *Quijote*, su trato de Pancracio se basa más en su simpatía por él que en la falta de talento del joven, o en asignarle un papel que Stagg concibe como una batalla de matices religiosos entre creyentes y heréticos de la buena y mala poesía.¹⁵

El modo en que el *Viaje* transmite las preocupaciones del poeta es tragicómico, y en ese sentido Cervantes es perfectamente consecuente. Ya he rastreado, en un estudio general sobre el humor y la violencia en su obra, que el humor es tan fundamental para su

¹² Geoffrey Stagg, “Propaganda and poetics on Parnassus: Cervantes’s *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8:1 (1988), p. 37.

¹³ Anthony Close, *Cervantes and the comic mind of his Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 96.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ Stagg, art. cit., p. 38.

concepción de la prosa que el *Quijote* comienza con una breve pero inequívocamente explícita *ars poetica* cómica, y esa historia textual se extiende hasta los versos del *Viaje*.¹⁶ Así, en los juegos intra y extra-textuales que entablan las partes de la *Adjunta*, al terminar de leer la carta que le ha dejado Pancracio, Miguel nota que en un papel aparte venía otra, con una serie de “Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles”. En ellas, como estudia Finello, Cervantes propone indirecta e irónicamente “reglas para la buena poesía, no para el mal poeta, como se suele pensar a primera vista”.¹⁷ No obstante, Finello pasa por alto un apéndice importante de Rodríguez Marín a su edición del *Viaje* —la exigua estima en que eran tenidos los poetas— que sirve para contextualizar ampliamente la idea de la fama de la que se ocupa Finello, sobre todo porque Rodríguez Marín concluye que esa apreciación es “lo mismo, enteramente lo mismo que hoy, ya que vivimos en un mundillo tan utilitario y materialista, tan *dolarizado*, que con excepciones escasas, al ser poeta se llama despectivamente *hacer versitos*, así como *retórica*, *lirismo* o *literatura* a cuanto no es propio de *hombres prácticos*...”.¹⁸

Pero volvamos a la misiva que lee Miguel. Una de las advertencias que refleja la imagen del poeta famélico y gorrón, ordena lo siguiente: “Ítem, que si algún poeta llegare a casa de algún su amigo o conocido, y estuvieren comiendo, y le convidare, que, aunque él jure que ya ha comido, no se le crea en ninguna manera, sino que le hagan comer por fuerza, que en tal caso no se le hará muy grande” (*Adjunta*, p. 172). Recuérdese que la mayoría de la conversación entre Miguel y Pancracio gira en torno a cómo sobrevive un poeta y qué percepción tiene la sociedad de él, según la cual se tiende a

¹⁶ Adrienne L. Martín, “Humor and violence in Cervantes”, en Anthony J. Cascardi (ed.), *The Cambridge companion to Cervantes*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 160-185.

¹⁷ Finello, art. cit., p. 403.

¹⁸ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, pp. 539-540.

definir su fama, como resume Finello. Pero Cervantes era demasiado inteligente para reducir su argumento a una pontificación o aprecio del clasicismo, como arguye Finello. Por eso, y para mantener su ajuste de cuentas consigo mismo y otros poetas (o poetastros), hace que Pancraccio sea adinerado y admirador suyo.

Por ende, en la parte principal de la *Adjunta*, Miguel puede afirmar: “Porque los partos de la persona rica y enamorada son asombros de la avaricia y estímulos de la liberalidad, y en el poeta pobre la mitad de sus divinos partos y pensamientos se los llevan los cuidados de buscar el ordinario sustento” (*Adjunta*, p. 165). Cervantes dialoga allí implícita y explícitamente con otro hecho que recogen muchos estudios sobre poesía: la relación histórica y real entre poesía y vida, tema tan dilatado que retomarlo es innecesario, más allá de decir que “La autoridad cultural y espiritual del poeta siempre ha tenido que ser balanceada con las exigencias prácticas de ganarse la vida; la disparidad entre las dos ciertamente sugiere que la primera es más indirecta, si no ilusoria, de lo que nos gustaría pensar”.¹⁹ Ese axioma hace pensar en la relación contrastante entre la elegancia y el prestigio asignados al caballo —y a Pegaso como *summum* de los équidos— y las burlas acerca de los poetas, que no son únicas en este Cervantes.

Qué hace Cervantes, entonces, con este célebre hijo de Poseidón y Medusa, nacido del cortado cuello de esa última cuando Perseo la mató, o de la tierra regada por su sangre. Montura de Apolo y Belefonte, el último pudo matar a la Quimera montado en el célebre caballo alado a quien domó con una brida mágica que le había traído Atena en un sueño, escena interpretada por el pintor flamenco Jan Boeckhorst en el siglo XVII:

¹⁹ Terry V.F. Brogan, “Poet”, en Alex Preminger y Terry V.F. Brogan (eds.), *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993, p. 923.



Jan Boeckhorst, *Pegaso* (1675-1680)
 Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro

Antes de continuar, cabe recordar que Cervantes probablemente tenía en mente que los Padres de la Iglesia otorgaron a los equinos los atributos negativos de la lujuria y la soberbia, que para el novelista no se distanciaban mucho del carácter de ciertos poetas (pensemos, por ejemplo, en sus cambiantes apreciaciones de la vida y obra de Lope de Vega). Esa suposición fortalece el hecho de que en el nivel estructural la historia crítica del *Viaje* ha examinado el poema principalmente como sátira o burla, y si estoy generalmente de acuerdo con esa perspectiva, mis apostillas giran más en torno a por qué Cervantes escoge el caballo —en este caso uno mítico y fantasioso— como emblema para su crítica de una ocupación que, después de todo, también ejerció y respetó.

Los caballos figuran, por ejemplo, en su poesía anterior; y en los sonetos con que despega el *Quijote*, se encuentra el “Del Donoso,

poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”, en que Rocinante dice ser “el famoso bisnieto del gran Babieca” y, justo antes del primer capítulo, se halla el delicioso “Diálogo entre Babieca y Rocinante”. Los versos emitidos por los académicos de la Argamasilla, al final de la primera parte de la novela, en que la omnipresencia y los ecos de Rocinante son obvios, son igualmente afines a los autoelogios arriba citados que Miguel le espeta a Pancracio. Éstas son las consideraciones con las que llego al *Viaje del Parnaso*.

Entonces, ¿cuál es el papel, la función o la estela exacta de Pegaso en el *Viaje* que permite hablar de una correspondencia entre corcel y vate? ¿Cómo construir el mensaje o metamensaje que Cervantes tenía en mente con base en las características con que ya se lo identificaba (recuérdese que el *Viaje* se publica un año antes de la segunda parte del *Quijote*), y que convierten a este en *su* poema? ¿Con cuál o cuáles de los más o menos ciento treinta poetas que enumera y evalúa va a relacionar el caballo, y cómo? Vale contextualizar esas preguntas con la universalidad de Pegaso en la cultura occidental, sin ánimo de exhaustividad. Los no *millennials* recordaremos que por muchos años el símbolo de la petrolera Mobil Oil era Pegaso, y menciono esa mitología popular por una razón.

La rama cultural de Mobil Oil tuvo el buen gusto de auspiciar dos libros que de varias maneras resumen e ilustran vívidamente la prehistoria, mitología, presencia, representaciones y transformaciones de Pegaso y su fenotipo. El primero es de Nikolas Yalouris, que en su *Pegasus: The art of the legend* (1975), estudia las asociaciones de Pegaso en el arte e incluye un capítulo sobre el mito desde la Edad Media hasta el presente.²⁰ El segundo es la compilación *Pegasus and the arts*, editado por Claudia Brink y Wilhem Hornbostel, traducción al inglés del catálogo producido para acompañar la exposición “Pegasus und die Künste” exhibida en el museo de Hamburgo

²⁰ Nikolas Yalouris, *Pegasus: The art of the legend*, trad. Helen Zigada, Mobil Oil Hellas, Athens, 1975, pp. xxvii-xxxii.

ese mismo año. Ambas publicaciones aportan el trasfondo que obliga a repasar todo lo que es y sigue siendo Pegaso.²¹

Según Yalouris, “después de su dramático papel en la historia del segundo milenio antes de Cristo, el caballo pasó inevitablemente a la esfera del mito y fue incluido entonces entre las bestias en torno de la deidad suprema conocida como la ‘señora de los animales salvajes’”.²² El recién venido progresivamente desplazó a los otros animales y se convirtió en el acompañante más o menos permanente de la deidad. Yalouris también señala la relación entre mito y literatura en el periodo Arcaico [776-499 a.C.] en que, además de Homero y Hesíodo, numerosos poetas enfatizaban los elementos épicos y narrativos del mito. Pero luego se empleó el mito de Belerofonte y Pegaso, dice Yalouris, “como todos los mitos en general: para revelar el mundo interior de los hombres, sus conflictos y sus pasiones”.²³ Evidentemente, este relato se puede prolongar.

Cervantes mantiene y trivializa esas tradiciones cultas con elocuencia y una fuerte dosis de su característico humor, porque su Pegaso, que aparece entre los versos 130 y 189 del octavo y último capítulo del *Viaje*, tiene una función poco poética (por escatológica) y muy poética (por crítica), conjuntamente. Reunidos en el Parnaso los poetas que iban a ser premiados, “la buena, la importante Poesía/ mandó traer la bestia/ cuya pata abrió la fuente de Castalia fría” (VIII, vv. 130-132), o sea que cuando la ninfa que Apolo había transformado en fuente inspira el genio de la poesía, el apartado describe a Pegaso y sus movimientos, hasta que se calma.²⁴ Llega no desnudo y en cueros como le ocurrió a Rocinante en cierto momento, sino en una entrada absolutamente espectacular y digna de cualquier

²¹ Claudia Brink y Wilhem Hornbostel, (eds.), *Pegasus and the arts*, trad. Elizabeth Clegg y Eileen Martin, Deutscher Kunstverlag, Munich, 1993.

²² Yalouris, *op. cit.*, p. xi.

²³ *Ibid.*, p. xviii.

²⁴ No entro en el debate sobre si fue error o no del autor atribuir a Pegaso el abrir con su casco la fuente Castalia en vez de la Hipocrene; la discusión no altera mi argumento.

comedia mitológica barroca: con su larga y gruesa cola recogida en una funda de raso, con herraduras de plata diamantina, freno de bruñida plata, conducido por un lacayo y haciendo corvetas. Luego viene lo mejor, porque es entonces cuando se saca a colación otro papel de esta cabalgadura mágica: “Nueva felicidad de los poetas: / unos sus excrementos recogían / en dos de cuero grandes barjuletas” (VIII, vv. 160-162). El hablante, asombrado, entra después en una conversación con Mercurio sobre la cuestión, quien le informa sobre las maravillosas cualidades terapéuticas del excremento de Pegaso:

“Esto que se recoge es el tabaco,
que a los váguidos sirve de cabeza
de algún poeta de cerebro flaco;
Urania de tal modo lo adereza,
que, puesto a las narices del doliente,
cobra salud y vuelve a su entereza”.

Un poco entonces arrugué la frente,
ascos haciendo del remedio extraño,
tan de los ordinarios diferente.

“Recibes”, dijo Apolo, “amigo, engaño”
(leyóme el pensamiento). “Este remedio
de los váguidos cura y sana el daño.

(VIII, vv.166-177)

Lo que parece ser a primera vista mero chiste que señala la naturaleza burda de los poetastros y su desesperación por remediar su falta de ingenio, resulta que refleja también la cultura general y ciertas prácticas profilácticas y semi-médicas de la época relacionadas con el estiércol animal, en este caso equino. Al respecto, todo lector del *Quijote* recordará que en uno de los poemas preliminares de cabo roto a la primera parte de la novela, “Del donoso poeta entreverado a Sancho Panza y Rocinante”, y en boca de Sancho, *La Celestina* es clasificado como “libro en mi opinión, divi-[no], / si encubriera más

lo huma-[no]”.²⁵ En la conclusión a su magistral *La originalidad artística de “La Celestina”*, María Rosa Lida de Malkiel asevera que en la *Tragicomedia*, “No hay personaje que no reúna tachas y virtudes, en íntima cohesión y exhibidas con idéntica imparcialidad”.²⁶ Para apreciar debidamente ese aspecto, la políglota recurre a analogías, arguyendo que el letrado medieval, cliente de la nobleza, se encarniza contra el villano, e ilustra ese comportamiento con algunos ejemplos. El primero es del predicador inglés del siglo XIII Odón de Sheriton, “según el cual un villano se amortece al sentir aroma de especias y vuelve en sí cuando un burgués ‘sabiendo su condición’ le da a oler estiércol”.²⁷

Resulta además que el poder curativo del estiércol animal (al igual que cantidad de partes corporales) se recomienda en textos médicos orientales y occidentales desde la antigüedad clásica. La abundancia de remedios extraídos de los animales utilizando órganos, pezuñas, orines, sudores, dientes, huesos, vértebras, etc. es realmente asombrosa, y hay cierta repetición de curas con base en emplastos y brebajes elaborados con excremento animal. Plinio, por ejemplo, en su largo listado de remedios, receta para aliviar el dolor de la gota “el excremento líquido que expulsa el ganado ovino”.²⁸ Los editores dudan que Plinio fuese “una persona inclinada al conocimiento directo de los fenómenos” y que de la lectura de sus libros “no puede deducirse que su experiencia personal vaya más allá de haberlos visto en el circo”.²⁹ Quizá por eso, no sorprende que el naturalista afirme en el libro VIII que “Etiopía produce caracales

²⁵ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1984, p. 64.

²⁶ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires, 1970, p. 727.

²⁷ *Ibid.*, p. 727, nota 2.

²⁸ Plinio, *Historia Natural*, ed. y trad. de Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarrío, Cátedra, Madrid, 2007, p. 660.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

numerosos en todas partes, esfinges, de pelo oscuro, con dos mamas en el pecho, y también muchos otros animales monstruosos: caballos con plumas y armados con cuernos, que llaman “pegasos”, aunque admite en el libro X que considera animales fabulosos a los pegasos.³⁰

Es más, el *Libro de la utilidad de los animales*, códice ilustrado arábigo del siglo xiv conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, compilado por Ibn al-Durayhim, contiene una sección sobre “El caballo y sus utilidades, y las peculiaridades con que Dios le dotó”. En ella leemos que “El excremento de caballo, seco y pulverizado, si se esparce en las heridas, contiene la carne [sic, debe decir sangre]. Dado como colirio en el leucoma que aparece en el ojo, lo elimina. Fumigado, hace salir al niño del vientre [...]”.³¹ Paralelamente, la edición traducida y anotada de Andrés Laguna de Dioscórides describe las propiedades medicinales de cientos de plantas, minerales y sustancias de origen animal. El capítulo LXXII, “Del Estiércol”, se enfoca en las cualidades curativas y usos del excremento de gran variedad de animales, incluidos los asnos y caballos. En emplastos o bebido con vino, agua o mezclado con vinagre, el texto afirma que el estiércol alivia afecciones desde la alopecia al dolor de la gota y achaques de nervios. Sobre los equinos en particular, el autor apunta que “El [estiércol] del asno, y del caballo, si crudo o quemado se deshace con vinagre, y se aplica, restringe las efusiones de sangre”.³²

Sabemos que el libro del doctor Laguna — publicado por primera vez en 1555 en Amberes— se encontraba en la biblioteca de

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

³¹ *Libro de la utilidad de los animales*, prólogo, trad. y notas de Carmen Ruiz Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980, p. 20.

³² Andrés Laguna, *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, anotado por el doctor Andrés Laguna, medico dignissimo de Julio III, pontifice máximo nuevamente ilustrado, y añadido, demonstrando las figuras de plantas, y animales en estampas finas, y dividido en dos tomos*, Alonso Balbas, Madrid, 1733, p. 75.

Cervantes y que lo cita frecuentemente en sus obras.³³ Por lo tanto, no resulta tan extraordinario que el excremento del singular Pegaso sirva como sales aromáticas para aliviar los mareos que padecen los poetas de exiguo talento. Este remedio, entre fantástico y profundamente prosaico e inspirado seguramente en la farmacopea y alquimia del momento, es la más ingeniosa solución para un problema creativo: la falta de talento unida a la excesiva vanidad de los poetastros. Recordemos también que Apolo le aclara a Miguel que:

No come este rocío lo que en asedio
duro y penoso comen los soldados,
que están entre la muerte y hambre en medio;
son deste tal los piensos regalados
ámbar y almizcle entre algodones puesto,
y bebe del rocío de los prados;
tal vez le damos de almidón un cesto,
tal de algarrobos, con que el vientre llena,
y no se estríne ni se va por esto.

(VIII, vv. 178-186)

El pienso del Pegaso cervantino va, entonces, de lo más sublime y poético, las sustancias intensamente olorosas que precisamente se utilizaban en preparados cosméticos y perfumes, ámbar y almizcle, a lo más prosaico para la alimentación animal, almidón (de maíz) y algarrobos.

Según los expertos de la Fundación Española para el Desarrollo de la Nutrición Animal, la algarroba ha sido alimentación animal desde tiempos inmemoriales por su palatabilidad, valor energético

³³ Al respecto véase Francisco López Muñoz, Cecilio Álamo y Pilar García García, “*Than all the herbs described by Dioscorides ...*: The Traces of Andrés Laguna in the Works of Cervantes”, *Pharmacy in History*, 49:3 (2007), pp. 93-102. También Daniel Eisenberg, “Did Cervantes have a Library?”, en J.S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 93-106.

y propiedades antidiarreicas, y el almidón por su alta digestibilidad. De ahí que llenan el vientre del animal sin causarle ni estreñimiento ni descomposición. Muy distanciado del refinado caballo mitológico, este Pegaso es consecuente con el Parnaso tosco y burlesco asediado por el ejército de poetas malos que encontramos en el *Viaje del Parnaso*. Y así no debe asombrar que sustento tan lírico, por una parte, produzca defecaciones aromatizadas que levantan la inspiración o furor poético en quienes se acercan a olerlas. Así, mientras que las alas de esta bien alimentada y maravillosa criatura levantan el vuelo de los buenos poetas, a los poetastros y poetambres del *Viaje del Parnaso*, al igual que a los villanos que menciona el predicador británico Odón, no les queda otro remedio que buscar la inspiración e ingenio entre las heces. Así, el Pegaso cervantino se transmuta para el vulgo en un burlesco rocín alado en el mundo entre real-maravilloso y vulgar que encontramos en el *Viaje del Parnaso*.

A través de su largo viaje geográfico y poético, Cervantes no deja poeta con cabeza, incluido él mismo, lo cual ha conducido a analizar el carácter confesional, estrictamente autobiográfico y autocrítico que Jordi Gracia García, Jean Canavaggio y Maria Grazia Profeti han examinado respectivamente para el poema.³⁴ El *Parnaso*, obra de plena madurez de nuestro autor, retoma temas primordiales que le preocuparon a lo largo de toda su vida literaria, desde *La Galatea* en adelante: la función, el valor, y las características que debe aglutinar aquel “arte dulce” de la poesía y quienes lo cultivan.

³⁴ Jordi Gracia García, “*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación”, en José María Casasayas (ed.), *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 333-348; Jean Canavaggio, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, I:1 (1981), pp. 29-41; Maria Grazia Profeti, “Cervantes enjuicia su obra: autodesviaciones lúdico-críticas”, en Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas (eds.), *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de “locos amenos”*, Universidad de Salamanca-Universitat de les Illes Balears, Salamanca, 2000, pp. 423-442.

Esas consideraciones y otras que he referido son fundamentales para apreciar justamente al “Cervantes poeta”, y aquí he querido redondearlas con ciertas analogías con el mundo animal que han sido supeditadas por la crítica, tal vez por obvias o “domesticadas”. Sobre la breve injerencia de Pegaso en el *Viaje del Parnaso*, y los equinos en general en el corpus cervantino, queda mucho por investigar, empezando con el enorme protagonismo dado a los del *Quijote*, sean de carne y hueso o de madera, voladores o no.

Para concluir este viaje, recurro a un texto reciente de Alberto Blanco que señala que “Un poema es un artefacto que, para poder volar en el viento de la página en blanco, necesita dos alas poderosas: el espacio —en su terruño lingüístico— y el tiempo: su historia”.³⁵ He querido sugerir en estas páginas que si a esa balanza se añade que los caballos voladores no sólo existen en los sueños de poetas como Cervantes, estaremos más cerca de la realidad de un refrán recogido por Correas: “Caballero, en buen caballo; en ruin, ni bueno ni malo”, para el que remplazo, con la indulgencia de los lectores, “caballero” con “poeta”.

³⁵ Alberto Blanco, “La poesía y la polaridad”, *Crítica*, 161 (2014), p. 75.

ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS DEL MUNDO POÉTICO EN EL *VIAJE DEL PARNASO*

Leonor Fernández Guillermo

Universidad Nacional Autónoma de México

Entre los autores de estudios críticos del *Viaje del Parnaso*, varios parecen coincidir en que esta obra cervantina ha sido poco estudiada, menos comprendida y bastante minusvalorada. Elías Rivers afirma que “La obra más autobiográfica que saliera de la pluma de Cervantes, la que nos da la visión más íntima de su creatividad literaria [...] en su conjunto, nunca ha sido una obra bien conocida”.¹ Destaca que esta dimensión, la autobiográfica o de autorrepresentación, es la que más atención ha recibido: en la voz del poeta-narrador escuchamos a Cervantes,² que se hace presente con el fin de emprender un viaje en el que evoca sus recuerdos y reflexiona sobre sí mismo como escritor de poesía.³

Para presentarse a sí mismo como poeta, el protagonista-narrador se sitúa en su contexto: un tiempo, un espacio y un ámbito

¹ Elías Rivers, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Viage del Parnaso*, ed. de Elías L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 29.

² Elías Rivers señala que “ésta es la única obra de Cervantes, con la excepción de sus prólogos, que se basa en un discurso y una narración siempre referibles a la primera persona: Miguel de Cervantes se llama el autor, Miguel de Cervantes se llama el narrador, Miguel de Cervantes se llama el protagonista”. “*Viaje del Parnaso*: Una posible introducción”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Alcalá de Henares, 1989, p. 707. En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_67.pdf (Consultado: 12 de noviembre de 2014).

³ Elías Rivers, “¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Ministerio de Asuntos Exteriores- Anthropos, Alcalá de Henares, 1993, p. 105. En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_10.pdf (Consultado: 10 de noviembre de 2014).

determinados: el círculo literario de la España de principios del siglo xvii, al cual pone en marcha a bordo de una nave que representa el mundo de la poesía de su época, con todos los elementos que lo conforman. Y es ahí donde Cervantes decide exponer sus juicios y su autovaloración para que sean calibrados en su justa medida.

Con el fin de ofrecer a sus lectores el gran espectáculo de la poesía española del que es actor y narrador, Cervantes, como afirma Cannavagio, “ofrece su tentativa más ambiciosa”, imagina su propia Odisea,⁴ que se desarrolla en un mundo especialmente diseñado para servir de escenario a la travesía que lo conduce hasta el monte Parnaso, “ese viaje mítico, que se cumple en un espacio remodelado por la memoria, [que] es a la vez un peregrinaje a las fuentes y una revancha a los envidiosos que, en 1610, habían disuadido al conde de Lemos de que llamara a Cervantes a Nápoles”.⁵

¿Cómo es ese mundo sobre el cual Cervantes proyecta su propia figura y sus ideas sobre la literatura de su tiempo? Lo que el célebre autor del *Quijote* ha hecho es encerrar en un poema un mundo poético en el que todo ha sido construido con los elementos que constituyen la poesía, y que él ha clasificado y organizado para darle forma en sus diferentes niveles: el verso, las formas métricas, los géneros poéticos, los temas, las obras y, claro, los sujetos que los producen: los poetas mismos con las características y particularidades que los definen. Se trata de un mundo en el que todo, tanto los seres animados como los objetos inanimados están elaborados de algún “material” poético e imbuidos de su sustancia. Y es a través de estos seres y objetos que Cervantes nos transmite sus ideas, su visión y su percepción sobre el ambiente literario de su tiempo y sobre las piezas que lo forman.

En este trabajo sobre el *Viaje del Parnaso*, hago una breve revisión de dos elementos básicos con que se construye el mundo poético

⁴ Jean Cannavagio, *Historia de la literatura española. Tomo III. Siglo xvii*, Ariel, Barcelona, 1995, pp. 56-57.

⁵ *Ibid*, p. 56.

en esta ingeniosa obra cervantina: el poeta y los componentes de la poesía.

Las figuras de mayor relevancia son los poetas, quienes al ser mencionados con sus nombres y apellidos ocupan un lugar específico; revestidos de los adjetivos calificativos que los definen, van poblando lugares a lo largo del trayecto, que va desde las costas españolas hasta el monte Parnaso, adonde, guiados por Mercurio, se dirigen para auxiliar al dios Apolo, amenazado por un ejército de malos poetas.

[...] Cervantes toma el pretexto de este viaje para evocar a sus colegas. Su enumeración desconcierta al lector moderno, impermeable muy a menudo, a los encantos del género burlesco mitológico. Pero si se considera la división de los escritores en esos dos campos, sus defecciones y traiciones ocasionales, se ve asomar, tras los elogios afectados, una visión lúcida de las reputaciones usurpadas y de los verdaderos talentos.⁶

Pero lo que me interesa ahora no es la larga lista de poetas identificados, sino los poetas como gremio, como especie, agrupados de acuerdo con sus características, moviéndose en el andamiaje y proyectados sobre el telón de fondo de ese escenario construido para presentar el mundo poético recreado en el *Viaje*.

Mercurio llama a los poetas a que acudan a la nave con “pies y pensamientos prestos”; desea que lleguen pronto, llevados por sus pies de verso y con pensamientos ágiles para llevar a cabo su trabajo: componer poesía.⁷ En cuanto se hacen presentes, el narrador comienza a describir la materia que los conforma y su carácter:

⁶ *Id.*

⁷ Cervantes, jugando con el doble significado de “pies”, señala que don Francisco de Quevedo no podría llegar con paso presto, pues tenía el “paso corto”, con lo que hace referencia a la cojera del poeta. Pero como Mercurio no podía prescindir de él, llegaría, como todo poeta caballero “sobre una nube entre pardilla y clara” (II, vv. 317).

Son hechos los poetas de una masa
 dulce, süave, correosa y tierna,
 y amiga del hogar de ajena casa.

El poeta más cuerdo se gobierna
 por su antojo baldío y regalado,
 de trazas lleno y de ignorancia eterna.

Absorto en sus quimeras, y admirado
 de sus mismas acciones, no procura
 llegar a rico como a honroso estado.

(I, vv. 91-99)⁸

La pobreza y constante necesidad económica parecen parte inherente de esta profesión, pues siempre la ha visto “envuelta en paños pobres” (IV, vv. 155). Así, de las nubes que llueven sobre el bajel de Mercurio ve caer poetas “poquitos bien, y muchos mal vestidos” (II, vv. 381); “éste muerto de sed, aquél de hambre;/ yo dije, viendo tantos, en voz alta:/ ¡Cuerpo de mí con tanta poetambre!” (II, vv. 394-396). Por su calidad moral, los poetas se dividen en “hombres buenos conocidos,/ otros de rumbo y hampo, y Dios es Cristo” (II, vv. 379-380); y en fin, los hay “... honrados,/... tiernos, melifluos⁹ y godescos,¹⁰ y los de a cantimplora acostumbrados” (III, vv. 283-285); estos últimos son los que más tarde se arrojan sedientos a las fuentes Castalia y Helicon:

⁸ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1973.

⁹ “...dulce, suave, delicado y tierno, o en el trato o en la explicación”, *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1990, s.v. “melifluo”.

¹⁰ Según Vicente Gaos (*ed. cit.*, nota 104, p. 71), “godesco” se refiere a “noble, linajudo” y explica que “en el fondo del pensamiento de Cervantes, alardear de cristiano viejo”. Sin embargo, como el verso siguiente es “y los de a cantimplora acostumbrados”, es decir, los aficionados a la bebida, me hace pensar que con “godescos” Cervantes posiblemente pudo referirse a los que gustan de la “godería”, o sea, al “convite, comida de gorra, ú de borrachera”, *Diccionario de Autoridades*, s.v. “godería”.

El brindez y el caraos se puso en bando,
 porque los más de bruces, y no a sorbos,
 el suave licor fueron gustando.

De ambas manos hacían vasos corvos
 otros, y algunos de la boca al agua
 temían de hallar cien mil estorbos.

(III, vv. 374-379)

Todos: los fríos, los frescos, los calurosos, los de calzas largas y greguescos “asían de los remos” (III, vv. 283-288), y “a una” empujaban la galera “con flacos y con brazos poderosos” (III, vv. 290-291), pero el “enjambre meloso” de poetas viajeros no dejaba de recitar versos y se entregaba a los quehaceres propios de su profesión; durante la travesía, mientras unos andaban por el bajel entretenidos en glosar pies dificultosos o en componer y referir sonetos amorosos,

Otros alfeñicados y deshechos
 en puro azúcar, con la voz suave,
 de su melifluidad muy satisfechos,
 en tono blando, sosegado y grave,
 églogas pastorales recitaban,
 en quien la gala y la agudeza cabe.

(III, vv. 22-27)

Y no faltaban los que, ya agotados de elaborar y reelaborar los mismos tópicos poéticos, habían llegado hasta el absurdo de celebrar de sus señoras:

en dulces versos, de la amada boca
 los excrementos que por ella echaban.

Tal hubo a quien amor así le toca,
 que alabó los riñones de su dama
 con gusto grande y no elegancia poca.

Uno cantó que la amorosa llama
 en mitad de las aguas le encendía,
 y como toro agarrochado brama.

Desta manera andaba la poesía
 de en uno en otro, haciendo que hablase
 éste latín, aquél algarabía.

(III, vv. 29-39)

Mención aparte merecen algunas clases de poetas, señalados por ciertas particularidades, como aquellos que parecen personas religiosas “al parecer de honroso y grave aspecto/ de luengas togas, limpias y pomposas” (IV, vv. 231-232), que hipócritamente se encubren y esconden su talento. La extraña apariencia hace dudar sobre la identidad de estos personajes, pero Mercurio asegura que son poetas, a lo que nuestro narrador replica:

[...] Pues yo no acierto
 a pensar por qué causa se desprecian
 de salir con su ingenio a campo abierto.
 ¿Para qué se embobecen y se anecian,
 escondiendo el talento que da el cielo
 a los que más de ser suyos se precian?

(IV, vv. 241-246)

Otra clase de poetas eran aquellos que por malos se quedaban en la coladera cuando Mercurio los zaranda para separarlos de los “buenos y los santos”. Entre los que no pasaban, “más duros en sus versos que los cantos” (II, vv. 407), y que el enviado de Apolo arroja al mar, hay algunos de los que Cervantes hace escarnio por sus prácticas poéticas, mediante analogías con otros oficios: un sastre de “pies flojos”, llamado así seguramente porque, como si se tratara de una tela, él, de una obra ya elaborada, corta y confecciona sus poemas. Éste gritaba “¡Sucio es Apolo, así yo viva!” (II, vv. 417), mientras un “zapatero de

obra prima” (II, vv. 420), es decir, que no remienda y por tanto es un poeta novato, dice mohíno “dos mil, no un solo desatino” (II, vv. 421).¹¹ Cae ahí también un tundidor que, como si fuera un paño, a una obra ya hecha le recorta algunos pelos y la hace suya. Pero contra los que Cervantes expresa un particular desprecio son los llamados “poetas mercancía”, llegados en una nave “ancha de vientre y de estatura brava” que Neptuno hunde; entre éstos se cuentan los poetas “zarabandos” que componían coplas para el baile de la zarabanda, y los de estilo afectado o afeminado:

de aquellos de la seta almidonada;
 de aquellos blancos, tiernos, dulces, blandos,
 de los que por momentos se dividen
 en varias setas en contrarios bandos.

(V, vv. 210-213)

Esta “piara gruñidora”, o cernícalos lagartijeros descalificados por la mala calidad de la poesía que venden, sigue existiendo gracias a que Venus la transformó en odres y calabazas para que no se ahogara. A esta canalla inútil de poetas se le identifica porque, como recipientes para vino, se estrechan, se encubren, se acortan o se hinchan. Cervantes remata su juicio de manera por demás irónica:

¹¹ Francisco Rodríguez Marín (“Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Bermejo Impresor, Madrid, 1935, p. LXVIII) señala que un precedente poco remoto de este pasaje es otro de un romance de Juan de la Cueva, titulado “Cómo los poetas conquistaron el Parnaso y lo ganaron, y Apolo y las Musas huyeron dél”: “Caían unos sobre otros/ y otros sobre otros bolcando,/ unos gimen y otros gritan,/ otros fieros obstinados,/ blasfeman del dios Apolo...”. Véase también: María Copé Gil, “La imitación de modelos en el *Viaje del Parnaso*”, *Revista Innovación y Experiencias Educativas*, 20 (2009). En línea: http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_20/MARIA_COPE_GIL02.pdf (Consultado: 20 de julio de 2016)

Y cuando encuentro algún poeta honrado
 (digo poeta firme y valedero,
 hombre vestido bien y bien calzado),
 luego se me figura ver un cuero,
 o alguna calabaza, y desta suerte
 entre contrarios pensamientos muero.

(V, vv. 238-243)¹²

La visión de estos poetas mercancía contrasta fuertemente con la que nos ofrece de otros, del gremio de soñadores, quienes

o traten burlas, o sean veras,
 sin aspirar a ganancia en cosa,
 sobre el convexo van de las esferas,
 pintando en la palestra rigurosa
 las acciones de Marte, o entre (las) flores
 las de Venus, más blanda y amorosa,
 llorando guerras, o cantando amores,
 la vida como en sueños se les pasa,
 o como suele el tiempo a jugadores.

(I, vv. 82-90)

Pues el verdadero poeta,

¹² “¿No hemos de pensar que es un comentario indirecto sobre el estado precario de la poesía en Madrid? Caso de los poetas convertidos en calabazas y odres: el protagonista, en dieciocho brillantes versos (V, vv. 225-243), ya no puede distinguir entre poetas y estos objetos ridículos: ‘y de esta suerte/ entre contrarios pensamientos muero’; aquí [donde] parodia un verso de Garcilaso, el último de la Segunda elegía, remata la visión satírica y caricaturesca de la poesía madrileña de aquella época, poesía para Cervantes, a menudo absurda. Más concretamente satírico es el comentario sobre seis poetas clericales que quieren ser famosos y al mismo tiempo hipócritamente hacen ver que no quieren serlo”. Elias Rivers, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. cit., p. 26.

Absorto en sus quimeras, y admirado
de sus mismas acciones, no procura
llegar a rico como a honroso estado.

(I, vv. 97-99)

Honroso estado que alcanzan en el monte Parnaso, donde derrotan a los malos poetas. Si el corazón de este viaje es el poeta, el alma es el verso: el verso del terceto que “medido y sonante” (I, v. 200) conduce a nuestra vista y a nuestros oídos la epopeya cervantina;¹³ y el verso que cimenta y erige esta edificación formada de cosas y personajes, comenzando por la extraordinaria galera que tanto asombra a nuestro narrador cuando Mercurio lo invita a acompañarlo bien apercibido para la hazaña que los espera:

Ármate de tus versos luego, y ponte
a punto de seguir este viaje
conmigo, y a la gran obra disparte.

(I, vv. 232-234)

Y él dice:

Yo, aunque pensé que todo era mentira,
entré con él en la galera hermosa
y vi lo que pensar en ello admira.

(I, vv. 238-243)

¹³ A Cervantes le cuesta trabajo la versificación, a veces “le vemos titubear con desaliento, salvo en contados lugares en que la inspiración le levante y ennoblece el estilo y hace brotar viva y atrayente la verdadera poesía. Y si al menos hubiera escrito su *Viaje* en sueltas manejables silvas, pero la dificultad versificatoria de Cervantes sube de punto en las largas tiradas de tercetos de su poema, donde atado por la trenza tercetil y sugestiva, como la llamé años ha, va diciendo a veces lo que no quisiera, obligado por la rima encadenada inexorable”, Francisco Rodríguez Marín, *ed. cit.*, p. xxv.

[...]

De la quilla a la gavia, ¡oh extraña cosa!,
 toda de versos era fabricada,
 sin que se entremetiese alguna prosa.

(I, vv. 246-248)

Tanto la estructura de la nave, como los demás componentes, y aun las personas de quienes depende su marcha y funcionamiento, están hechos a base de la materia prima de la poesía: el verso. Pero lo que precede a esta materia prima, y sin lo cual la embarcación se quedaría inmóvil, es algo intangible y abstracto que, sin embargo, da forma a la vela, “hecha de muy delgados pensamientos,/ de varios lizos por amor tejida” (III, vv. 5-6).¹⁴

La obra muerta, segmento del casco del barco que queda fuera del agua, era de versos sueltos, mientras que los remos de la real galera eran de versos esdrújulos, “...y dellos compelida/ se deslizaba por la mar ligera” (III, vv. 2-3), pues “estos versos tomaron nombre

¹⁴ Esta nave nos remite a aquella descrita por Gil Vicente en su *Nao de amor* :

Ha de ser desta manera,
 para navegar segura:
 La voluntad, la madera,
 y la razón, plegadura,
 dorada toda de fuera.

Las estopas, de recelos,
 hincados de diez en diez,
 y los castillos, de celos,
 y la tristeza, la pez,
 tanta que cubra los cielos
 [...]

El farol será de engaños,
 el governalle, sospechas,
 y las banderas, los daños.

de aquella *ligera* pronunciación que tienen con *celeridad* en el fin”.¹⁵ Su ritmo, perceptiblemente marcado por la acentuación en la penúltima sílaba, ayudaba a impulsar con fuerza el avance del barco. En tanto, los grumetes organizados en series se coordinaban tan bien en sus faenas diarias, que “de encadenados versos parecían,/ puesto que como libres trabajaban” (I, vv. 284-285).

Durante la travesía, cuando el bajel pasa por el peligroso estrecho de Mesina, los golpeadores versos del rebenque de Lofraso resultan muy útiles para dominar la furia de Escila y Caribdis. Tan efectivo es el azote del látigo elaborado con los versos de este poeta, que Mercurio nombra a Lofraso¹⁶ su cómitre, para que vigile la boga y castigue a los remeros y forzados.

Los versos agrupados en diversas formas métricas, tanto castellanas como italianizantes, constituyen materiales diversos para construir otras secciones del barco, como las tablas de las rumbadas o corredor de proa, que era de “fortísimas y honestas” estancias, mientras que la parte más vistosa de la obra muerta estaba hecha de “sextinas graves”, composición de la poesía culta, cuyo artificioso esquema de rima añadía adorno y “a la galera más gallarda hacían” (I, v. 288). Los sonetos que los poetas viajeros del bajel recitaban “muchos hechos /a diferentes casos amorosos” (III, vv. 20-21), eran tan versátiles que “de labor peregrina en todo y varia” (I, v. 255) han servido para fabricar la popa del barco; pero los sonetos también sirven como instrumentos de guerra: durante la batalla del Parnaso, Jusepe de Vargas

¹⁵ Antonio Alatorre, “Versos esdrújulos”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 228.

¹⁶ Aunque aquí puede parecer que los versos de Antonio de Lofraso no son muy apreciados por Cervantes, en el *Quijote* (I, VI), el cura salva del “brazo seglar del ama” *Los diez libros de la Fortuna de amor*: “tan gracioso ni tan disparatado libro como ése no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo...”. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, I, p. 119.

reclama a un soneto satírico por no haberlo defendido del golpe que le dio un libro lanzado por los poetas enemigos:

Gritó y dijo a un soneto: “Tú, que vienes
de satírica pluma disparado,
¿por qué el infame curso no detienes?”
Y cual perro con piedras irritado,
que deja al que las tira y va tras ellas,
cual si fueran la causa del pecado,
entre los dedos de sus manos bellas
hizo pedazos al soneto altivo,
que amenazaba al sol y a las estrellas.

(VII, vv. 163-171)

Otro soneto, el de Lupercio Leonardo de Argensola, fue tan efectivo como una ametralladora, pues al salir disparado deshizo catorce hileras de la escuadra enemiga, una con cada verso, además de matar a dos criollos y herir a un mestizo (VII, vv. 255).

En la galera de Mercurio, todos los metros, sean de arte mayor o menor, tienen su importancia: para la racamenta, “que es siempre parlera” (I, vv. 271), se usan las redondillas: estrofitas ensartadas una tras otra que forman los anillos sujetadores de los palos a sus masteleros; seguramente sus contundentes rimas producían el constante ruido de la parlera racamenta. En tanto, las jarcias se han tejido con versos breves ensamblados en seguidillas “de disparates mil y más compuestas,/ que suelen en el alma hacer cosquillas” (I, vv. 275-276).¹⁷ Sin embargo, hay seguidillas de otro tipo, las tóxicas, que se

¹⁷ En el *Quijote* (II, XXXVII), el mayordomo del duque dice: “Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de versos que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban seguidillas? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos”, Miguel de Cervantes, *Quijote, ed. cit.*, II, p. 334.

emplean como arma biológica durante la contienda entre poetas: en la pelea, uno a otro le encaja seis seguidillas en la boca “con que le hizo vomitar el alma/ que salió libre de su estrecha roca” (VII, vv. 235-237).

Sobre los espalderes, que sirven en la popa de la galera y gobiernan a los demás remeros, recae en parte la responsabilidad de la buena dirección de la nave; éstos, a izquierda y diestra, son “dos valentísimos tercetos” que dan boga larga muy perfecta. Con estos “valentísimos tercetos”, Cervantes alude, sin duda, a los que él ha compuesto para conducir con airoso impulso este su poema titulado *Viaje del Parnaso*.

En cambio, la chusma, que no falta en ninguna embarcación, era toda de romances: “gente atrevida, pero necesaria,/ pues a todas acciones se acomoda”, como se acomodan a todo tema poético las tiradas de octosílabos asonantes. Un tipo de romance en particular, el morisco, sirve en la batalla del Parnaso como arma mortífera cuando, hilados en sarta, se lanzan como balas enramadas, unidas unas con otras por medio de una barra de hierro, contra los poetas buenos:

Y a no estar dos escuadras avisadas
de las nuestras, del recio tiro y presto
era fuerza quedar desbaratadas.

(VII, vv. 274-276)

A propósito, dice Rodríguez Marín:

Y la verdad, no era poco temible como arma arrojadiza una sarta de romances moriscos, género literario que, por haber caído en manos de cien poetillas chirles, tenía cansado al mundo. Tanto habían abusado de ellos, que con razón el *Romancero general* los dio por excomulgados y proscritos en más de uno de sus folios. En el 51 (edición de 1604) despotricaba así contra tanta y tan falsa morería:

Tanta Zayda y Adalifa;
 tanta Draguta y Daraxa,
 tanto Azarque y tanto Adulce,
 tanto Gazul y Abenamar,
 tanto alquizer y marlota,
 tanto lamayzar y aimalafa,
 tantas empresas y plumas,
 tantas cifras y medallas,
 tanta ropería mora,
 y en vanderillas y adargas
 tanto mote, y tantas moras,
 muera yo si no me cansan.¹⁸

Me parece imposible no ver en estos versos una embestida contra Lope de Vega, autor de los famosos romances protagonizados por Zaide, Zaida, Zelín Hamete, Tarfe y otros personajes moros del *Romancero nuevo*.

Mayor relevancia adquieren como elementos constructivos, en este mundo de la poesía que Cervantes crea, los géneros poéticos, pues ya no se trata de la simple esencia base que es el verso, o de bloques para ensamblar, como son las estrofas, sino de elementos más elaborados, que, si por un lado dan soporte, por otro aportan, además, colores y tonalidades al diseño de los ambientes.

Una galera preparada para la guerra tenía que contar con una gran cantidad de ballestas,¹⁹ y qué mejor material para elaborar las troneras por donde se disparan las ballestas, que la inacabable

¹⁸ Rodríguez Marín, “Introducción”, *ed. cit.*, p. LXXIII.

¹⁹ *Ballestera*: “una tabla como una mesa que tiene cada galera entre banco y banco, donde van dos soldados de guerra. Una galera tendría una ballestera en cada banco y veinticinco bancos de cada parte”, *Viaje del Parnaso, ed. cit.*, nota 69, p. 170.

multitud de glosas dedicadas al tema de la Malmaridada,²⁰ como aquella que glosa Lope de Vega a partir de la copla que dice:

La bella malmaridada:
de las más lindas que vi;
si habéis de tomar amores,
no dejéis por otro a mí.²¹

La crujía, que es el plano longitudinal de simetría que corre de proa a popa, sólo por su nombre, “crujía”, tenía que estar compuesta en tono triste y lastimoso, pues la palabra remitía al castigo que se solía aplicar en la galera, “haciendo pasar a uno por la crujía, hasta el cabo de popa a proa, y los remeros y forzados de una y otra banda le daban tantos porrazos que lo medio mataban”.²² Por eso, la crujía era

de una lengua y tristísima elegía
que no en cantar, sino en llorar es diestra.
Por esta entiendo lo que se diría
lo que suele decirse a un desdichado,
cuando lo pasa mal: “pasó crujía”.

(I, vv. 259-264)

En tanto, el mástil, llamado árbol, “hasta el cielo levantado,/ de una dura canción prolija, estaba/ de canto de seis dedos embreado” (I, vv. 265-267), es decir, untado de brea; pero su madera, como la de la antena, que asegura la vela de la embarcación, estaba hecha de estrambotes, o sea de versos o coplas añadidas que le daban “mayor

²⁰ Véase el Apéndice II de *Viaje del Parnaso*, ed. cit., pp. 451-454, donde muestra dos docenas de los abundantes ejemplos de estas glosas, incluyendo algunas “a lo divino”, “a lo fúnebre”, “a lo escolar”, “a lo verde (algo deshonestas)”.

²¹ Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana*, ed. de Christian Andrés, Castalia, Madrid, 2001, pp. 51-52.

²² *Diccionario de Autoridades*.

expresión, lucimiento y gracejo”.²³ Las banderillas, indispensables para indicar la dirección del viento, eran unas rimas que por ser “algo licenciosas”, revoloteaban todo el tiempo.

En el canto épico, que ocupa el capítulo séptimo del *Viaje*, se describe cómo el destructivo arsenal del enemigo estaba integrado por varios géneros poéticos y aun por obras enteras. Mientras la tropa subía por la falda del monte,

Hacían hincapié de cuando en cuando,
y con hondas de estallo y con ballestas
iban libros enteros disparando.

(VII, vv. 154-156)

Un libro más duro que un canto golpeó en las sienas a Jusepe de Vargas, “causándole terror, grima y espanto” (VII, vv. 161-162), y otro del tamaño de un breviario, de prosa y verso “de puro desatino” arrojaron los contrarios: se trata del tabique intitulado *Los nueve libros de las Habidas* de Arbolanche, criticado por Cervantes a causa de su verso deficiente, hinchado y pesado. Enseguida, unas *Rimas* que pudieran “desbaratar el escuadrón cristiano/ si acaso segunda vez se imprimieran” (VII, vv. 185-186), precedieron a cuatro novelas de Pedrosa “de una intrincada y mal compuesta prosa”. Antes, una sátira “de estilo agudo, pero no muy sano” había golpeado a Mercurio en una mano; y viendo que unas *Rimas* sueltas españolas volaban desgarrando el aire, el piadoso Apolo pedía a Dios que perdonara a su autor y a él lo guardase.

Bajas y destrozos graves causaron a los cristianos el *Pastor de Iberia*²⁴ y *La pícaro Justina*; esta última fue tan dañina que dejó manco

²³ *Diccionario de Autoridades*. El estrambote es el también llamado estribote. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1989, p. 314.

²⁴ Novela de Bernardo de la Vega (1591). En el *Quijote*, el cura la condena: “y no se me pregunte el porqué, que sería nunca acabar”. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. cit., II, pp. 120-121.

a Tomás Gracián, y a Medinilla le tiró una muela y le arrancó un pedazo de muslo.²⁵

Del bando católico se mencionan pocas armas, sin embargo, las cuyas poseen un poder muy superior; el soneto y el cartapacio de “sabrosas burlas y veras” de Lupercio Leonardo de Argensola funcionan como verdaderas bombas de destrucción masiva; y la “sacra canción” de su hermano Bartolomé, que comienza diciendo “Cuando me paro a contemplar mi estado”, equivale por su poder exterminador a un misil que Apolo lanza

adonde está el tesón más apretado,
más dura y más furiosa la porfía.

(VII, vv. 284-285)

Para entonces, el estandarte del cisne, enarbolado por los buenos poetas, vio cómo caía ante ellos el de los malos, representados por el cuervo, cuando murió “su alférez, que era un andaluz mozuelo,/ trovador repentista, que subía/ con la soberbia más allá del cielo” (VII, vv. 244-246). De este modo se decide la victoria de los buenos poetas. A todos ellos, junto con su material de construcción poética, Cervantes los ha convertido, como pasajeros con su equipaje, en la carga valiosa de un bajel que, como alegoría de su poema *Viaje del Parnaso*, quiere que un lector advertido e inteligente aprecie y valore, pues

No le formaron máquinas de encanto,
sino el ingenio del divino Apolo,
que puede, quiere, y llega y sube a tanto.

²⁵ “Cosas de maravilla acaecen en esta batalla de los poetas: un solo libro arrojado da a Jusepe de Vargas en ambas sienes, ahora el de la *Pícara Justina*, lanzado por su autor, derriba a Medinilla una muela y al par le lleva un pedazo de muslo... después de mancar de un brazo a Tomas Gracián. De buen humor estaba Cervantes, aunque viejo y tan pobre, cuando escribió estos tercetos”. *Viaje del Parnaso*, ed. cit., nota 41, p. 359.

Formóle, ¡oh nuevo caso!, para sólo
que yo llevase en él cuantos poetas
hay desde el claro Tajo hasta Pactolo.

(I, vv. 301-306)

TRAZOS SATÍRICOS EN EL *VIAJE DEL PARNASO*

Aurora González Roldán

Universidad Nacional Autónoma de México

La lectura de una obra como el *Viaje del Parnaso*, que conjuga la alegoría parnasiana con una fuerte carga autobiográfica, se ha venido ampliando y mejorando desde la década de los setenta y ha contribuido a descartar viejos hábitos como el de identificar llanamente las opiniones expresadas por los personajes cervantinos con la de Cervantes mismo, entre otros resultados. No obstante, esta obra cervantina, donde campean la gracia y la ironía de principio a fin, todavía nos llama a mejorar su lectura y a observar de manera más precisa sus trazos, voces y estilo.

Con la intención de aproximarme, en la medida de lo posible, a la lectura global del *Viaje del Parnaso* que pedía Elias Rivers, me interesa retomar una directriz trazada hace tiempo por él mismo, que acertadamente identificó esta obra como una sátira menipea.¹ Para ello, creo conveniente recordar los vínculos que el *Viaje* mantiene con la tradición de la alegoría parnasiana, así como algunos de los rasgos de la sátira menipea que el autor emplea para sus particulares fines discursivos.

La identificación que Rivers realizó del *Viaje del Parnaso* como sátira menipea fue clara y contundente pero quizá demasiado breve,

¹ Rivers afirma esta filiación genérica en sus trabajos “¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 105–115 y lo reitera en la introducción a su edición del *Viaje del Parnaso*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 11-16.

pues no era su intención explayarse en ese sentido.² Sin embargo, creo que al ampliar el comentario de los rasgos satíricos del *Viaje del Parnaso* podemos llegar a un mejor entendimiento de esta obra. El tratamiento burlesco de la mitología, del elogio y de la épica, el marco del sueño y los viajes a espacios fantásticos, son algunas de las características que Rivers apunta atendiendo principalmente a tres antecedentes de este género: la *Apocolocyntosis* de Séneca, los *Diálogos* de Luciano y el *Elogio de la locura* erasmiano que representó el vínculo del Renacimiento con la sátira menipea antigua. En cuanto a los modelos de la alegoría parnasiana menciona el conocido *Viaggio in Parnaso* de Caporali, publicado en 1582. Los autores más cercanos a Cervantes serían el mencionado italiano y Quevedo, con su prosa y sus premáticas burlescas. Otro autor importante de este conjunto sería Juan de la Cueva con su *Viaje de Sannio*.³

Aunque nos interesa destacar la filiación de la sátira menipea prosimétrica con el *Viaje del Parnaso* conviene recordar las características del género que fueron establecidas previamente por los satírografos romanos, desde Lucilio hasta Juvenal, pues conformaron un género bien identificable y modélico para épocas posteriores. Igualmente, desde aquella época, se intentó dotar a la sátira con una teoría que, aunque no tenía un origen aristotélico, podía vincularse con los géneros dramáticos.⁴ La sátira romana y sus posteriores imitaciones se han querido ver divididas en dos grandes tendencias: la derivada

² Rivers, art.cit., p. 114 y ss. Entre otros aspectos relevantes, no dejó de recordar que la repercusión de la menipea en España y en Cervantes bajo la influencia de Erasmo es un tema ya estudiado por la crítica. Para el tema del lucianismo véase el trabajo de Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989.

³ Rivers, "Introducción", en *El Viaje del Parnaso*, ed. cit., pp. 11-16.

⁴ Para este breve repaso de las características de la sátira menipea me apoyo en la bibliografía reciente sobre el tema, entre la que podemos destacar los trabajos de Lía Schwartz, Rosario Cortés y Luis Coronel, que se enlistan en la bibliografía. Igualmente, vale la pena mencionar el volumen coordinado por Ramón Valdés, *Estudios sobre la sátira en España*, Castalia, Madrid, 2006.

de Juvenal, partidaria de la crítica radical y cáustica, y la del modelo horaciano, que atempera sus ataques y los embates de la risa, según recomendó Aristóteles, y que sigue la idea de la dorada medianía como uno de los pilares fundamentales de la virtud. Precisamente, la sátira cervantina que surge en obras como *El Quijote*, *El licenciado Vidriera* o *El coloquio de los perros* se ha vinculado a la vertiente horaciana⁵ y son bastante conocidos los pasajes de estas tres obras que piden una crítica “de luz” y no “de sangre”, según el símil que Cipión explica a Berganza.⁶

La sátira, en general, establece una relación entre lo real y lo ideal, mediante una ficción que está determinada por estrategias discursivas como la ironía; en el caso del *Viaje del Parnaso*, vemos que la ficción, además, está determinada por el marco alegórico y de *somnium*. Es importante notar que la ficción de la sátira no es necesariamente una mimesis de un momento histórico sino que por medio de ella se hace referencia a la realidad de una época o, en otras palabras, la ficción se independiza de lo real para funcionar como trasunto de la degradación social o individual que se busca fustigar.⁷

En la sátira latina el autor es el pilar de la coherencia narrativa puesto que predomina lo subjetivo en comparación con lo referencial. Así, la voz poética en primera persona se vale de la retórica clásica para persuadir al lector, utilizando sus técnicas para producir tanto la variedad estilística como los encomios y los vituperios, y para representar caracteres morales o vicios y virtudes. La subjetividad del autor sostiene la crítica y legitima la estructura simbólica

⁵ Anthony Close, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38:2 (1990), pp. 493-511.

⁶ Lía Schwartz, “Sátira y *satura* en los siglos XVI y XVII”, en Antonio Gargano (ed.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, p. 31.

⁷ Marco Antonio Coronel Ramos, *La sátira latina*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 13. Igualmente, advierte sobre la conveniencia de tener en cuenta al autor, el texto y al destinatario como tres elementos clave para describir la sátira regular, *op. cit.*, p. 25.

de la obra. El destinatario o lector es el encargado de dirimir las ambivalencias morales y de decodificar la ironía del autor, es quien actualiza el texto al dispersar su ambigüedad estilística y decantar su significación moral.⁸ Al insistir en estas tres facetas imprescindibles en el estudio de la sátira, Coronel Ramos retoma los tres ejes establecidos por Brummack,⁹ es decir: el eje individual o psicológico o la indignación personal del satirógrafo; el pilar social o conjunto de normas morales que legitiman el ataque satírico, y el pilar estético o entramado de rasgos estilísticos.

La sátira menipea hereda los rasgos de la sátira romana, excepto el cauce formal, pues en su tradición es fundamental el uso del prosímetro. Por otra parte, además de ocuparse de una temática moral, en su evolución la menipea se ocupó de cuestiones intelectuales, filosóficas y religioso-teológicas. También introduce la narración de visiones o viajes ultramundanos, o a espacios fantásticos, como procedimiento para establecer la ficción satírica y, con ello, plantear un parangón con los personajes de la *polis* que son objeto de sus ataques o alabanzas.

El *Viaje del Parnaso* ha sido considerado como una sátira menipea desde el punto de vista temático y formal, pues además de los rasgos que a continuación mencionaremos, reúne el requisito del prosímetro que no cumplen muchas otras sátiras menipeas totalmente escritas en prosa.¹⁰

Actualmente, en la definición de estas sátiras se tiene en cuenta una revisión del adjetivo “menipea”, con el que Varrón calificó sus

⁸ *Ibid.*, pp. 26-29.

⁹ Brummack, “Zu Begriff un Theorie der Satire”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft*, 45 (1971), pp. 275-377, *apud* Marco Antonio Coronel Ramos, *op. cit.*

¹⁰ E. Kirk, *Menippean satire: An annotated catalogue of texts and criticism*, Garland, New York, 1980, admite numerosas obras como sátiras menipeas, aunque no presenten prosímetro. El *Viaje del Parnaso* aparece en el inventario más estricto que realiza Ingrid de Smet (*Menippean satire and the Republic of letters, 1581-1655*, Droz, Geneve, 1996), aunque no en el de Relihan.

Saturae. Al parecer, cuando Varrón utiliza por vez primera este término quería indicar la imitación que hacía de Enio y no de Menipo.¹¹ El calificativo cayó en desuso durante la Edad Media y resurgió mucho tiempo después gracias a la publicación del *Somnium sive satyra menipea* de Lipsio.

Así, la sátira menipea derivaría de la sátira regular romana, en una línea de satirógrafos, en la antigüedad, compuesta por Varrón, Séneca, Petronio y Luciano de Samosata. Los críticos, sin discrepancia, han observado en el primero de estos autores los rasgos de la menipea; Séneca, por su parte, se convierte en uno de los modelos más imitados e introduce el tema político, en tanto que Luciano, si atendemos al criterio del prosímpro como elemento indispensable de la menipea, habría escrito solamente tres sátiras menipeas: el *Ícaromenipo*, los *Diálogos de los muertos* y el *Júpiter trágico*. Aunque, en general, el samosatense parodia temas propios de la comedia nueva, reanima los diálogos filosóficos, remedando a Platón, y utiliza los diálogos diatrínicos y de motivos épicos como el viaje a los cielos, también utilizados por Varrón y Séneca y se convierte en uno de los modelos de mayor repercusión en Europa mediante la obra de Erasmo.

La sátira menipea en lenguas vernáculas en el Renacimiento combinó la imitación de los modelos clásicos latinos y la tradición medieval: el *De Nuptiis Philologiae et Mercuris* de Marciano Capella y el *De consolatione Philosophiae* de Boecio serían dos de las obras más representativas en la Baja Latinidad, cuyo marco filosófico y moral se transformó por la doctrina y los intereses del cristianismo. Por otra parte, se admite que es en este periodo cuando la sátira formal se disuelve y pasa a formar una tonalidad que se mezcla con otros

¹¹ Coronel Ramos recoge esta revisión del término realizada por Relihan, *Ancient menippean satire*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993. Rosario Cortés Tovar, en su introducción a Juvenal, *Sátiras*, Cátedra, Madrid, 2007, refiere la misma precisión. Coronel Ramos señala que las sátiras de Varrón se separan de las obras de Menipo, además, en cuanto a los objetivos, la perspectiva y el ámbito de lo satírico, pp. 88-93.

géneros; entre otras transformaciones, se disuelve el *ego loquens* de la sátira clásica.¹²

En los siglos XVI y XVII resurge la sátira menipea como género y ofrece un medio propicio para conducir las preocupaciones intelectuales y civiles. Uniendo la tradición medieval y los modelos clásicos, el *Somnium Vivis* precedió en el tiempo a la influyente *Satira menipeae* de Lipsio, como modelo reinstaurador.¹³ La influencia del género en España vendría dada además por la presencia de Luciano desde el siglo XVI, y por la estrecha relación que mantuvo Lipsio con intelectuales españoles desde el siglo XVI.¹⁴

En todos los tipos de sátiras parece constante la existencia de un marco ético, filosófico o estético que se asume como válido y contra el cual se va a contrastar un mundo o una situación contraria, que se asume como real o como parte de la alegoría. En el caso de los satirógrafos romanos se contrastan las *mores maiorum* y la *Roma reversa*; en el Siglo de Oro español, el marco de la sátira de tema moral suele definirlo la corriente neoestoica, en ocasiones fuertemente impregnada de escepticismo, como en el caso de la menipea.

El marco, como hemos dicho, también puede ser de carácter intelectual, pues además de que el género resurge en una época de acalorados debates en diversos ámbitos, había heredado de la diatriba helenística la crítica contra los sistemas filosóficos y albergó numerosas disputas intelectuales. Forman parte de esta serie el *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, de Agrippa, la *Stultitia Laus* de Erasmo, o el *Somnium* de Lipsio, por mencionar unos cuantos ejemplos.

¹² Ramón Valdés, *Los Sueños y discursos de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1990.

¹³ Justo Lipsio, *The Parliament of the Criticks. The menippaeian satyr of Justus Lipsius in a dream; Paraphras'd: in a Banter upon the criticks of the Age*, J. Hartley, London, 1702.

¹⁴ Al respecto véase el trabajo de Antonio Félix Romero-González, *La sátira menipea en España (1600-1699)*, State University of New York-Ann Arbor, New York, 1991, entre otros.

Tomando en cuenta tales antecedentes, dibujados *grosso modo*, y el conocido vínculo del poema cervantino con el *Viaggio in Parnaso* de Caporale y con el *Viaggio di Parnaso* de Cortese, vale la pena reiterar que el *Viaje del Parnaso* pertenece a la tradición de sátiras menipeas de tema filológico o intelectual, pero también a la tradición de la alegoría parnasiana que, como sería de esperar, tiene numerosos ejemplos entre las menipeas pero que también funcionó dentro de otros géneros en su calidad de metáfora o alegoría de las ciencias y las artes. Aunque parece evidente la fortuna del tema en los siglos XVI y XVII, conviene tener en cuenta la enorme importancia de obras como los *Raguaggi di Parnaso* de Traiano Boccalini,¹⁵ que reúne ambas tradiciones, y como las *Bodas de Mercurio y Filología*, que es también una sátira menipea, no desprovista de ironía y que, aunque pertenece a la Edad Media, repercutía con fuerza en el Renacimiento.¹⁶

De manera que –además de los viajes poéticos en italiano señalados por el propio Cervantes, según estudió Croce– convendría mencionar dos sátiras menipeas de tema similar, aunque de factura diferente, que son bastante cercanas: me refiero a la *Repubblica letteraria*, en su primera redacción, atribuida a Saavedra Fajardo, y, con

¹⁵ Utilizo la traducción al castellano que circuló en la época: Trajano, Boccalini, *Avisos del Parnaso*, trad. Fernando Pérez de Sousa, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1653. Sobre las versiones de la alegoría parnasiana en Cervantes, Caporali y Boccalini, véase el artículo de Federica Capelli, “Parnaso bipartito nella satira italiana del ‘600 (e due imitazioni spagnole)”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 8 (2001), pp. 133-151.

¹⁶ Baste recordar la reciente interpretación del cuadro de Botticelli, anteriormente conocido como *La Primavera*, pues la personificación protagonista correspondería más bien a la Filología, acompañada de un séquito compuesto por las personificaciones de la Dialéctica, la Gramática y la Aritmética, completado por la bellísima alegoría de la Retórica, vestida de flores. Al respecto ver el estudio de Ilaria Ramelli, “Giovanni Reale, Botticelli. La ‘Primavera’ o le ‘Nozze di Filologia e Mercurio’? Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici”, *Ancient Narrative*, 2 (2002), pp. 263-267, que sigue la tesis de Claudia Villa, “Per una lettura della ‘Primavera’. Mercurio ‘retrogrado’ e la retorica nella bottega del Botticelli”, *Strumenti critici*, 13 (1998), pp. 1-18.

ciertas salvedades, sería fructífero tener en cuenta la crisis IV de la Primera Parte de *El Criticón* o “Museo del Discreto”. Este episodio quizá no contenga la fuerte crítica que caracteriza a la tradición de las llamadas “repúblicas literarias” de los siglos XVI y XVII, pero se halla inserta en una obra condicionada sin duda por la sátira menipea que pone en funcionamiento sus procedimientos narrativos y una temática intelectual.¹⁷

La presencia de la alegoría parnasiana, que proporciona el marco general del poema de Cervantes, es meramente episódica en la *República literaria*; sin embargo, este último caso representa la elaboración de una alegoría con el mismo tema, en una obra del mismo género, que fue redactada probablemente el mismo año, en 1612. Así, otro de los interesantes problemas que plantea el *Viaje del Parnaso* es su idea de una ciencia poética de amplio alcance, reina de las artes liberales, que podemos cotejar con la valoración mucho más mesurada que de ella hace el autor de la *República literaria*, en un panorama general del humanismo del siglo XVII.¹⁸

Aunque se ha insistido en el carácter meramente burlesco del *Viaje del Parnaso* en su vínculo con Tansillo y Caporali, sin lugar a duda se trata de una sátira, pues el contraste de una entidad o mundo ideal contra otro divergente no deja lugar a duda, además de la presencia de una voz satírica y la subjetividad de un autor plasmada en su discurso. No obstante, cabe recordar que la risa, tanto en la sátira regular como en la menipea, podía estar bastante moderada y que ambas vertientes del género podían incluso despojarse de su carácter jocoso.

¹⁷ Al parecer, esta sátira menipea no fue mencionada ni por Gitlitz ni por Ellen D. Lokos, *The Solitary Journey: Cervantes's Voyage to Parnassus*, Peter Lang, New York, 1991.

¹⁸ El alto concepto que la poesía tiene para Cervantes provendría de Carvallo y de López Pinciano según Geoffrey Stagg, “Propaganda and Poetics on Parnassus: Cervantes's *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 (1988), pp. 23-38.

La *República literaria*, *El Criticón* y también los *Sueños* de Quevedo serían, como decimos, algunas de las obras en castellano cercanas al *Viaje del Parnaso* que valdría la pena comparar por extenso —sobre todo en el caso de la primera— pues en ellas podemos encontrar la unión de alegoría y sátira que proviene de la repercusión del *Somnium* de Vives y del de Lipsio, en conjunción con las sátiras alegóricas medievales. En Quevedo y Gracián, sin embargo, la sátira de estados medieval mezclada con los espacios fantásticos introducidos por el lucianismo, permite un repaso de tipos morales que se satirizan por medio de alabanzas y vituperios conceptistas. Por lo tanto, vale la pena preguntarse ¿cuáles son las características de la personal apropiación de la sátira menipea que realiza Cervantes? A reserva de emprender un análisis más minucioso, podríamos adelantar que la principal particularidad de esta sátira cervantina viene dada por la moderación de la invectiva, la variedad de los procedimientos narrativos y, en conjunción con lo anterior, una particular manera de formular sus ataques, en la que tiene un papel preponderante el autorretrato burlesco.

ALGUNOS RASGOS DE LA SÁTIRA MENIPEA EN EL VIAJE DEL PARNASO

La ficción satírica —que a menudo deriva en una ficción de carácter simbólico o alegórico—,¹⁹ según hemos recordado, emplea una serie de procedimientos narrativos como ascensos y descensos a lugares mitológicos o fantásticos, debates, edictos o cartas llegadas del otro mundo. Los recorridos espaciales o visiones de altura que son frecuentes en los diálogos lucianescos y que pasaron a la narrativa española en obras como *El Crotalón* o en *El Criticón* de Gracián, no tienen una importancia semejante en el *Viaje del Parnaso*, pues en aquellas el recorrido por los lugares fantásticos o plazas públicas dan estructura a una sucesión de vituperios, o alabanzas, dirigidos a las

¹⁹ Alvin Kernan, *The cankered muse. Satire of the English Renaissance*, Archo Books, Hamden Connecticut, 1976.

figuras satíricas, o bien se entablan diatribas con los personajes que se sitúan en la escena.

En el caso del *Viaje del Parnaso* los procedimientos mediante los que funciona la alegoría satírica son numerosos y diversos: en el monte Parnaso efectivamente encontramos jardines donde se hallan dispuestos los poetas consagrados pero, además, tenemos un viaje alegórico del protagonista en una cabalgadura llamada Destino y otros viajes fantásticos que realiza gracias al marco del sueño; el desplazamiento de Mercurio a Cartagena llevando el listado de poetas que envía Apolo; la navegación en un barco hecho de versos, o bien una batalla con armamentos simbólicos: libros, géneros poéticos, prosa y verso, entre otros.

La libertad que permitía el modo alegórico da pie a un desplazamiento temporal, de manera que la voz satírica pueda señalar personajes históricos de diferentes épocas. Como se sabe, es una posibilidad que inicia con las alegorías de *La Divina comedia* de Dante y los *Triunfos* de Petrarca. El recorrido por el conjunto de poetas que Cervantes quiere señalar en su poema surge principalmente a propósito de otro elemento heredado de la menipea, es decir, la lista de poetas elegidos que envía Apolo por medio de Mercurio. Sin embargo, este elenco de poetas se complementa de manera variada según el desarrollo de la ficción, principalmente mediante menciones elogiosas que se van agregando al hilo de las sucesivas peripecias de la travesía y la batalla. Los personajes literarios que salen al encuentro del protagonista en los espacios alegóricos del *Viaje del Parnaso* no suelen intervenir, como sí ocurre en los diálogos de origen lucianesco en numerosas obras. Prácticamente los únicos personajes que tienen voz, además del narrador y del protagonista, son los dioses y las personificaciones alegóricas.

En cuanto al prosímpro que caracteriza la menipea, recordemos que se trata de una prosa en la que se van insertando, no de manera forzada, versos compuestos para la ocasión por el mismo autor o bien versos de otras obras. En el caso de Cervantes, constatamos el

uso de una de las formas estróficas satíricas por excelencia: el terceto encadenado. Este metro fue utilizado en los *capitoli* morales de Berni y los jocosos de Tansillo, pero también fue el cauce de la epístola y la sátira, solución que se dio en italiano y en castellano para sustituir el hexámetro dactílico.²⁰ Además de la tonalidad satírica vinculada con Horacio, por el cauce formal del *Viaje* podemos situar a Cervantes entre los autores que cultivaron la sátira en verso, en *terza rima*, siguiendo la imitación del hexámetro que había realizado Ariosto, como fueron Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Boscán, Cetina y el mismo Bartolomé Leonardo de Argensola. En una segunda etapa de la sátira en España, Quevedo y Góngora alternarían el terceto con una variedad de metros locales como las letrillas, los romances o las décimas y otros cultos, como el soneto.²¹

Entre otros numerosos elementos que podríamos mencionar, la presencia de la épica burlesca en el *Viaje* cervantino no debería sorprendernos como parte de la mezcla satírica, puesto que dos de los mecanismos más importantes de la narración son el viaje y la batalla que se libra en el Parnaso.²² Recordemos el carácter híbrido de toda sátira y además que precisamente la sátira romana vio la luz como parodia de la épica. De manera tangencial, valdría la pena recordar que los autores de épica de finales del xvi son frecuentemente soldados que emprenden defensas de sus méritos marciales en sus poemas, como es el caso de Ercilla; mientras que Cervantes hace una defensa de su producción poética pero sin olvidar sus méritos como soldado.

²⁰ Sobre el cultivo de la sátira en verso en España véase el reciente volumen colectivo Antonio Gargano, María D'Agostino y F. Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.

²¹ Lía Schwartz, art. cit., pp. 31-37.

²² Como acertadamente observa José María Balcells, "El *Viaje del Parnaso* en la serie épico-burlesca española", en Cul Park (ed.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de Hankuk, Seúl, 2005, pp. 549-556.

VOZ SATÍRICA Y AUTORRETRATO BURLESCO DEL POETA

Aunque es posible estudiar la narración en primera persona que anima el *Viaje del Parnaso* en relación con otros géneros practicados por Miguel de Cervantes o evocados en sus obras, como puede ser el caso de los viajes de peregrinación o la picaresca, también es necesario tener en cuenta que la voz satírica es un rasgo fundamental de la sátira.

La voz satírica en primera persona, el “yo” que denuncia el mundo decadente, surge como un rasgo distintivo de la sátira formal y parece estar mucho más desdibujado en las sátiras menipeas, en las que la visión satírica se expresa por medio de la ficción y del argumento de la sátira, como en la *Apocolocyntosis* de Séneca o en algunas sátiras medievales. Sin embargo, esta distinción, que parece bastante clara, puede tener excepciones, como en el caso de algunos de los *somnia* mencionados. Por ejemplo, Vives surge como el protagonista de su *Sueño*, departiendo lo mismo con seres alegóricos que con grandes intelectuales de la historia y es el mismo personaje quien realiza el relato. En el caso del *Viaje del Parnaso*, en esto semejante a la obra del valenciano, un tal Cervantes aparece como protagonista de la ficción, aunque su voz no será el cauce exclusivo de las invectivas diseñadas por el autor.

En el primer capítulo del *Viaje del Parnaso*, tras la alusión a Caporali, surge la voz satírica, un “yo” que emprende la narración y cuyo primer discurso es una *captatio benevolentiae* por medio de un autorretrato burlesco como poeta que comienza con los frecuentemente citados tercetos:

Yo, que siempre trabaxo y me desvelo
 por parecer que tengo de poeta
 la gracia que no quiso darme el cielo,
 quisiera despachar a la estafeta
 mi alma, o por los ayres, y ponella

sobre las cumbres del nombrado Oeta.

(I, vv. 25-30)²³

El de la voz satírica se presenta como poeta y se atribuye las conocidas características del gremio: los poetas buscan primero la honra que el provecho, son taciturnos pues se ocupan de asuntos elevados, o bien son pertinaces pedigüeños. Finalmente, se presenta como un poeta malogrado tras el paso de los años:

Cisne en las canas y en la voz un ronco
y negro cuervo, sin que el tiempo pueda
desbastar de mi ingenio el duro tronco,
y que en la cumbre de la varia rueda
jamás me pude ver solo un momento,
pues cuando subir quiero, se está queda.

(I, vv. 103-108)

Es decir, la voz satírica va realizando un autorretrato burlesco con elementos biográficos que en el plano de la realidad corresponden al autor —poeta entrado en años y al margen del reconocimiento público en el Madrid de la época—²⁴ que él mismo ha seleccionado para proyectarlas en un “yo” presente a lo largo de todo el poema y que, para no dar lugar a dudas, se llama Cervantes, tal como lo

²³ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. de Elias L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

²⁴ Sobre Cervantes y el ambiente madrileño de las academias véase el artículo de Francisco Márquez Villanueva, “El retorno del Parnaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38:2 (1990), pp. 693-732. Para el contexto del *Viaje del Parnaso*, entre otros temas, véase también Pedro Ruiz Pérez, “El Parnaso se desplaza: entre el autor y el canon”, en Begoña López Bueno (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 197-232; también publicado en Pedro Ruiz Pérez, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2006, pp. 59-86.

reconoce Mercurio y, más tarde, Pancraccio Roncesvalles. Al margen de los requisitos que el *Viaje del Parnaso* cumpliría u omitiría para ser considerado una autobiografía, las referencias vivenciales no funcionan como mero testimonio sino que forman parte de la trama del poema, de su estructura, intervienen en los escenarios de la narración o como reflexiones del protagonista, entre otros procedimientos, de tal manera que éste último es observado desde una multiplicidad de perspectivas.²⁵

Aunque es posible y conveniente hacer la distinción entre el autor del *Viaje del Parnaso*, el narrador y el protagonista llamado “Cervantes”, es sin duda el autor quien construye la imagen del protagonista con un perfil moral e intelectual muy bien trazado, que asume la voz satírica en el poema. El lector de la época no tendría ningún problema en realizar esta equivalencia de la manera más sencilla y natural.²⁶

Si en una sátira de marco moral, un personaje honesto e incorruptible suele detentar la voz satírica, en el marco intelectual del *Viaje del Parnaso*, en contrapunto respecto de su autorretrato burlesco, el personaje Cervantes se presenta a sí mismo como un hombre virtuoso (IV, vv. 61-63) y como poeta competente que, además de haber escrito obras célebres, eleva un clamor a oídos de Apolo en los siguientes términos:

Tuve, tengo y tendré los pensamientos
 (¡merced al cielo que a tal bien me inclina!)
 de toda adulación libres y essentos.
 Nunca pongo los pies por do camina

²⁵ Jean Canavaggio, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1:1-2 (1981), pp. 29-41.

²⁶ Georges Günter, “Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco”, en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2011, pp. 141-155.

la mentira, la fraude y el engaño,
de la santa virtud total ruina.

(IV, vv. 61-63)

Además, afirma haber conseguido en sus obras un equilibrio entre lo maravilloso y lo verosímil y haber guardado siempre el decoro en sus escritos, e incluso en lo soñado o imaginado, pues el marco de *somnium* del capítulo VI, le permite afirmar:

que a las cosas que tienen de imposibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
[...]

Nunca a disparidad abre las puertas
mi corto ingenio, y hállalas contino
de par en par la consonancia abiertas.

¿Cómo pueda agradar un desatino,
si no es que de propósito se haze,
mostrándole el donaire su camino?

(VI, vv. 55-60)

A pesar de ostentar estos atributos de buen poeta y satírico moderado, el de la voz satírica juega con las características morales que se atribuye a sí mismo, a un tal Cervantes, pues aunque a veces afirma ser bien contentadizo con su fortuna (IV, vv. 64-68) comparte con la muchedumbre de poetas malos dos características: la pobreza y el ansia de fama. Lo plantea en diversas ocasiones, por ejemplo, cuando se le niega el asiento en el jardín del Parnaso:

Puesto que humildes, eran de los nobles
los asientos qual troncos levantados
por que tú, O Embidia, aquí tu rabia dobles.

En fin, primero fueron ocupados
los troncos de aquel ancho circüyto,

para honrar a poetas dedicados,
 antes que yo en el número infinito
 hallase asiento, y así en pie quedéme,
 despechado, colérico y marchito.

Dixe entre mí: “Es posible que se estreme
 en perseguirme la fortuna airada,
 que ofende a muchos y a ninguno teme?”

(III, vv. 463-471)

Hasta llegar a la ocasión más ilustrativa de su afán de reconocimiento, pues según el sueño que se relata en el capítulo VI, la alegoría onírica de la Vanagloria ha surgido como consecuencia de las preocupaciones de quien sueña: Cervantes. No en balde al inicio de este capítulo, el narrador, o bien la voz satírica, recuerda que las preocupaciones cotidianas son algunas de las causas del “ensueño”, como habían señalado Macrobio, Artemidoro, Cardano o Vives, entre otros.²⁷ Por otro lado, la pobreza, que el protagonista se atribuye a sí mismo en numerosas ocasiones, tiene quizá su mejor formulación precisamente en el “episodio de la capa”, reformulado en el jardín del Parnaso. Como señaló Stagg, es recreación de una facecia bien conocida en la época, que recoge Melchor de Santa Cruz en su *Floresta*.²⁸

Además de la construcción de una imagen de hombre verdadero y honesto y buen poeta, que es explícita en el texto, el autor evita siempre que su personaje Cervantes transite hacia la temida maledi-

²⁷ La relación entre las preocupaciones de la vida cotidiana y el sueño aparecen en los autores mencionados y además en Juan Pérez de Moya o Pedro Ciruelo, como señala Calvo Carilla, en *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Marcial Pons, Madrid, 2008, pp. 25-61.

²⁸ Según dicha facecia, en cierta ocasión, a un embajador veneciano se le invita a sentarse sobre su capa, pues se le niega una silla. Cuando se retira, alguien le advierte que olvida su capa, y él responde que no suele llevarse los asientos de los lugares que visita, Stagg, art. cit., p. 32.

cencia. Pues, como hemos recordado, igual pericia había mostrado al escribir obras de talante satírico como *El licenciado Vidriera*, *El coloquio de los perros* o el mismo *Quijote*, según afirma en los conocidos versos: “Nunca voló la pluma humilde mía/ por la región satírica, baxeza/ que a infames premios y desgracias guía” (IV, vv. 34-36). El autor también pondrá en solfa la principal causa de maledicencia que podía afectar a su protagonista, es decir, el hecho de haber realizado la selección de los poetas llamados a defender el Parnaso. Cervantes, el personaje, se queja de que por tal causa recibe reproches por igual de poetas que fueron elegidos y de los que no lo fueron. Además, insistirá más de una vez en que no fue él quien realizó la selección, sino que Apolo se la hizo llegar con su mensajero Mercurio. Pero incluso el escrutinio que tantos problemas le acarrea, realizado en el capítulo I, en consonancia con su caracterización burlesca, bien pronto se vuelve inservible pues ya embarcados acontece la “lluvia de poetas” sobre cubierta y tendrá que ser el mismo Mercurio quien haga una criba, físicamente, valiéndose de una zaranda (II, vv. 397-402). Finalmente, el protagonista llegará al extremo de rogar a Apolo, un tanto lastimosamente, que lo defienda de los reclamos:

Esta amenaza y gran descortesía
mi blando corazón llenó de miedo
y dio al través con la paciencia mía,
y volviéndome a Apolo con denuedo
mayor del que esperaba de mis años,
con voz turbada y con semblante azedo,
le dixé: –Con bien claros desengaños
descubro que el servirte me grangea
presentes miedos de futuros daños.

(IV, vv. 523-531)

El discernimiento de los buenos y los malos poetas se vuelve bastante problemático, pues incluso un poeta tan malo como Leofraso

se convierte en un combatiente estratégico del lado de los “católicos” que capitanea Apolo, gracias a la pésima calidad de sus versos, y en fin se llega hasta el punto en el que es imposible distinguir entre los bandos, pues se encuentran enzarzados en el campo de batalla, cuerpo a cuerpo: “Tan mezclados están que no ay quien pueda/ discernir cuál es malo o cuál es buen/ cual es garcilasista o timoneda” (VII, vv. 29-294). Tendrá que ser la pluma de un historiador, Pedro Mantüano, quien venza la dificultad de hacer la correcta distinción.

En general, las denuncias contra los malos poetas se hacen de manera genérica, refiriéndose a un conjunto, salvo en el caso de Leo-fraso, Pancracio Roncesvalles o algunos jóvenes poetas, que son mencionados rápidamente, incluso sin nombre propio, como puede ser: “Un cierto mancebito cuellierguido/ en profesión poeta y en el trage/ a mil leguas por godo conocido” (VIII, vv. 433-435) o un “...chacho necio/ que juega, y es de sátiras su embite” (II, vv. 95-96). Estos ataques, además, casi nunca son proferidos por el protagonista ni por el narrador, sino que son puestos en boca de los dioses, Mercurio, Apolo e incluso alguno de los poetas que intervienen ocasionalmente.

Una de las quejas más llamativas del poema, aquella que el autor formula contra Leonardo de Argensola a causa de sus promesas incumplidas, se atempera mezclándola con el tópico de la pobreza del poeta: el protagonista se niega a llevar el recado de Apolo a los aragoneses pues asegura que le tienen mala voluntad y no acudirán al llamado, pero incluso él mismo no estaría camino de la batalla del Parnaso si la suerte le hubiera favorecido:

que si esto así no fuera, este camino
con tan pobre recámara no hiziera
ni diera en un tan hondo dessatino;
pues si alguna promessa se cumpliera
de aquellas muchas que al partir me hizieron,
lléveme Dios si entrara en tu galera.

(III, vv. 181-184)

LOS LÍMITES DE LA SÁTIRA CERVANTINA

Mercurio es uno de los pocos personajes que profieren invectivas directas, contra la falsa poesía (IV, vv. 169-180) o contra los malos poetas que buscan renombre (IV, vv. 451-459); mientras que las arengas más fuertes del protagonista pueden reducirse a dos ocasiones: la primera, contra los poetas encubiertos que habitan el Parnaso:

Preguntéle a Mercurio: —¿Por qué efecto
aquéllos no parecen, y se encubren,
y muestran ser personas de respecto?—
[...]

—¿No son poetas?—Sí. —Pues yo no acierto
a pensar por qué causa se desprecian
de salir con su ingenio a campo abierto
[...]

Haze monseñor versos y reúsa
que no se sepan, y él los comunica
con muchos, a la lengua agena acusa;
y más que siendo buenos multiplica
la fama su valor, y al dueño canta
con voz de gloria y de alabança rica.

¿Qué mucho, pues, si no se le levanta
testimonio a un pontífice poeta,
que digan que lo es? ¡Por Dios que espanta!

(IV, vv. 238-264)

y la segunda, la que pronuncia contra los poetas transformados por la mano de Venus:

Yo no sé si lo yerre o si lo acierte
en que a las calabazas y a los cueros
y a los poetas trate de una suerte:

cernícalos que son lagartijeros
 no esperen gozar las preeminencias
 que gozan gavilanes no pecheros.

(V, vv. 244-249)

En general, las invectivas del *Viaje del Parnaso* son moderadas. El azote de los malos poetas queda asumido en la acción –sobre todo a partir del motivo de la batalla– pero no se realiza verbalmente sino que los recursos retóricos que mueven a risa se aplican principalmente a la caracterización, intervenciones y acciones del protagonista y los dioses o bien recaen en las peripecias del argumento. Además, no encontramos los numerosos vituperios que podríamos esperar en una crítica virulenta. Quizá la mayor ridiculización que se formula es la transformación de los malos poetas en calabazas y odres que flotan en el Mediterráneo, en clara alusión a la *Apocolocyntosis* de Séneca, y que gracias a las corrientes marítimas van a dar a las costas españolas. Otros muchos pasajes que no citaremos tienen un carácter jocoso más que satírico, un aire, a decir del autor, de “alegre fiesta”.

De manera que tendríamos no pocos elementos que acercan el *Viaje del Parnaso* a la vertiente moderada de la sátira, con su conocido modelo horaciano, o incluso una sátira bastante cercana a la comedia.²⁹ La moderación que pide constantemente Cervantes, entre otros críticos y teóricos, para los ataques satíricos, y que vemos plasmada en esta obra, se relaciona no solamente con la medida que se aplicó sobre los usos palaciegos de la risa, sino que tiene que ver también con una preocupación de los autores satíricos por no afectar la imagen encomiable del personaje que detenta la voz satírica.³⁰

²⁹ Alvin Kernan, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 25. Staggs, art. cit., siguiendo a Kernan, aunque para fines distintos a los que nos ocupan, también señala la construcción que hace Cervantes de un perfil “público” y uno “privado” de su protagonista.

La mayor parte de los poetas que son nombrados en el *Viaje del Parnaso* reciben alabanzas, y si hemos de creer que estas no son irónicas, tenemos que una buena parte del poema se ocupa en mostrar ejemplos de un estado bastante aceptable de la “verdadera poesía”. Por lo tanto, el cuadro de una situación degradada o insalvable, que normalmente evoca la sátira amarga en la línea de Juvenal, queda bastante debilitada. Así, esta obra se aparta de las sátiras más radicales, que no admiten la posibilidad de redención en el estado de cosas. Pero quizá sea una característica propia del subconjunto de sátiras de tema intelectual, que no llegan a desplegar la amargura de las sátiras de tema moral vinculadas fuertemente con un talante trágico.

La victoria militar del bando “católico” y la consecuente ordenanza burlesca promulgada por Apolo, y enviada por correo al protagonista ya vuelto a Madrid, marcan el tono de equilibrio final, pues el dios manda a los poetas madrileños ser cada uno hijo de sus obras y contentarse con su buena fortuna, tal como ya adelantaba en el capítulo IV:

–Vienen las malas suertes atrassadas,
y toman tan de lexos la corriente
que son temidas pero no escusadas.

El bien les viene a algunos de repente,
a otros poco a poco y sin pensallo,
y el mal no guarda estilo diferente.

El bien que está adquerido, conservallo
con maña, diligencia y con cordura
es no menor virtud que el grangeallo.

Tú mismo te has forado tu ventura,
y yo te he visto alguna vez con ella,
pero en el imprudente poco dura.

(IV, vv. 70-81)

Pero no cabe duda que en el *Viaje del Parnaso* tenemos una *satura*, amalgama de géneros, que puede incluir desde la épica culta hasta

las populares facecias. Y este poema abunda en uno de sus rasgos: la reflexión metaliteraria. Al ser una sátira de tipo alegórico y de tema intelectual, el motivo principal está fincado en un simbolismo de tipo “poético”: se librará una batalla cuyo arsenal son versos, sonetos, romances, seguidillas, canciones y, en fin, libros enteros, que continuamente hace referencia a uno de los géneros del armamento: la sátira.

Ya en el segundo capítulo, Apolo se muestra interesado en reclutar a Quevedo precisamente por la efectividad de sus versos satíricos:

–Mal podrá don Francisco de Quevedo
venir– dixes yo entonces; y él me dixo:
–Pues partirme sin él de aquí no puedo.
Ésse es hijo de Apolo, ésse es hijo
de Calíope musa; no podemos
yrnos sin él y en esto estaré fijo.
Es el flajelo de poetas memos
y echará a puntillazos del Parnaso
los malos que esperamos y tenemos–.

(II, vv. 304-312)

Más adelante, el autor equipara la indignación que subleva al protagonista ante Apolo, al verse despreciado y sin asiento en el Parnaso, con la *indignatio* satírica:

Suele la indignación componer versos,
pero si el indignado es algún tonto,
ellos tendrán su todo de perversos.

(IV, vv. 1-3)

Se trata de un terceto que puede y debe ser comparado con los hexámetros, emblemáticos del género, que escribiera Juvenal:

“*Difficile est saturam non scribere*” (Difícil cosa el no escribir sátiras)³¹ para justificar su talante como crítico radical y desesperanzado. De manera paralela, los conocidos versos “quamquam ridentem dice re verum/ qui vedat?” (¿qué impide decir la verdad a quien ríe?),³² defendían la idea de un amable reprensor de vicios, que Horacio eligió para construir su imagen de satirógrafo. Cervantes, por su parte, en esta referencia metasatírica convierte su aparente resentimiento de poeta mal valorado en la clave de la sátira. Como vemos, acorde con un constante llamado a la moderación y en combinación con el tratamiento burlesco del protagonista, ataja prontamente los típicos versos autorreflexivos de la sátira para avisarnos que su cólera no producirá versos iracundos sino tristes:

De mí yo no sé más sino que prompto
me hallé para decir en tercia rima
lo que no dixo el desterrado a Ponto,
y assí le dixé a Delio: –No se estima,
señor, del vulgo vano el que te sigue
y al árbol sacro del laurel se arrima;
la embidia y la ignorancia le persigue,
y assí, embidiado siempre y perseguido,
el bien que espera por jamás consigue.

(IV, vv. 4-12)

El autor reitera así su posición de satírico moderado, como hemos visto en anteriores ocasiones, y evita incurrir en tal condición.

³¹ “Cum tener uxorem dicat spado, Meuia tuscum [...] / difficile est saturam non scribere. Nam quis iniquae/ tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se,/ cauidici noua cum ueniat lectica Mathonis/ plena ipso, post hunc magni delator amici/et cito rapturus de nobilitate comesa”, Juvenal (I, 30).

³² “Praeterea, ne sic ut qui iocularia ridens/ percurram –quamquam ridentem dicere verum/ qui vedat? ut pueris olim dant crústula blandi/ doctores, elementa velint ut discere prima–”, Horacio (I, I, 23-26)

Pero ello no es obstáculo para reclutar las armas satíricas que se han de usar contra el enemigo, según la lógica del juego alegórico. Más adelante, cuando Apolo hace de capellán y arenga a los poetas-soldados para entrar en batalla, no es casual que invoque nuevamente la *indignatio* del satirógrafo:

Hazed famosa y memorable prueba
de vuestro gran valor en este hecho,
que a su castigo y vuestra gloria os lleva;
de justa indignación armad el pecho,
acometed intrépidos la turba
ociosa, vagamunda y sin provecho.

(VI, vv. 277-282)

Un libro mucho más duro que un canto
a Jusepe de Vargas dio en las sienes,
causándole terror, grima y espanto.

Gritó y dixo a un soneto: –Tú que vienes
de satírica pluma disparado,
¿por qué el infame curso no detienes?–;
[...]

Y díxole Cilenio: –¡O rayo vivo
donde la justa indignación se muestra
en grado y valor superlativo!

(VII, vv. 160-174)

No obstante, las mayores armas del bando de Apolo serán un soneto grave de Lupercio Leonardo de Argensola, una canción de su hermano Bartolomé, o las burlas y las veras de don Luis de Góngora, entre otros proyectiles estratégicos. Y, en fin, todos los símiles militares en relación con la vena satírica se mantienen a lo largo del poema no de manera farragosa sino sutil.

Con estas líneas, de alcances bien limitados, he buscado acercarme a uno de los problemas que el *Viaje del Parnaso* plantea a sus lectores: esforzarnos por hacer una lectura lo más acertada posible de la ironía que bulle en sus versos, pues ésta puede tener distintas finalidades, desde la benevolencia que el autor pretende captar para su discurso explícito e implícito o para la voz satírica del protagonista.

En buena medida, una interpretación simplificadora de algunas afirmaciones que mucho tienen de retóricas y de irónicas provocó que, hace décadas, algunos críticos creyeran que Cervantes se asumía a sí mismo como mal poeta. Imprecisiones similares pueden volver a ocurrir a la hora de decodificar pasajes jocosos o incluso obras enteras. Me pregunto si no sucede tal cosa con la valoración de la primera redacción de la *República Literaria*, pues creo que cabría la posibilidad de que las mofas que el autor hace de algunos autores, o de sus obras, no necesariamente impliquen descalificación o rechazo.³³ Sin embargo, dando por buena la lectura de la *República literaria* como una mordaz crítica del humanismo del seiscientos, podemos ver que la finalidad que anima el *Viaje del Parnaso* se aleja considerablemente, pues mediante una sátira moderada, más cercana a la práctica horaciana que a la causticidad lucianesca con la que el autor ataca con buen humor a los malos poetas, encumbra a la poesía como ciencia “divina” y, sobre todo, lucha por dar lucimiento al personaje llamado Cervantes, que detenta la voz satírica, con su reflejo real en el Madrid de 1614; posiblemente aun con la esperanza de alcanzar el favor de algún mecenas³⁴ o bien, simplemente, dejando testimonio de su conciencia como autor protagónico en el panorama literario de su época y de las venideras.

³³ Jorge García López, “Justo Lipsio y la *República Literaria*”, en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2006, pp. 81-106.

³⁴ Stagg, art. cit. El autor sostiene que ésta podría haber sido una de las finalidades de la publicación del *Viaje*.

VEROSIMILITUD Y PEREGRINACIÓN EN
EL VIAJE DEL PARNASO

Nieves Rodríguez Valle

El Colegio de México

La excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa todas las cosas inmundas sin que se le pegue nada; es habilidad que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos y, al paso del deleite, lleva consigo la honestidad y el provecho (*Persiles*, III, 2, p. 442).

Agua, sol, habilidad, rayo e instrumento acordado, esto es la poesía para el narrador del *Persiles*, quien la define mediante sus mismos principios: los de la metáfora y la comparación, y con ello introduce a un poeta que acompaña a unos recitantes para remendar comedias, “a quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas”.¹ Cuando Cervantes escribe el *Viaje del Parnaso*, un paródico manifiesto del arte de hacer poesía, sobre la alegoría de un viaje y una disputa en defensa de la virtud de la poesía que es bella porque es verdadera y buena, no deja de lado sus dotes narrativos y

¹ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2004, III, 2, p. 442.

en su poema continúa desarrollando uno de los ejes fundamentales que atraviesan su producción: la verosimilitud; pero no sólo como preceptiva rígida para que la admiración que causa deleite tenga apariencia de verdad, facilitando imposibles, sino la verosimilitud como discurso mismo, privilegiando siempre el arte de contar. Si para Aristóteles, lo verosímil (*tó eikós*) es el conjunto de lo que es posible (como posible verdadero, lo posible de lo real) y para la tradición post-aristotélica también lo es lo conforme a las leyes de un género, en el cual, por restricción cultural y arbitraria de los posibles reales sólo serán concebidos como verosímiles los posibles de ficción que sean autorizados por discursos anteriores, nos encontramos ante los posibles de lo real y los posibles del discurso. Así, en palabras de Metz: “La obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de ‘hacer verdadero’”.²

Así, la verosimilitud se hace discurso en el poema narrativo cervantino en el que parte de unos hechos inverosímiles en los que en la *inventio* encuentra argumentos verdaderos o verosímiles que hacen convincente la causa. La ficción puede ser invención de hechos o de vicisitudes, éstas se narran mediante un discurso; y es a través de las vicisitudes del discurso como el lector (u oyente) toma contacto con las de la fábula;³ como apuntó Güntert, Cervantes no considera la verdad de la literatura como una representación fidedigna de la realidad, sino que, partiendo del lenguaje, dicha verdad es efecto de una obra de persuasión.⁴ Persuadir a un nuevo posible, a un

² Christian Metz, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en Eliseo Verón (dir.), *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 28.

³ Cesare Segre, *Principios y análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.

⁴ Georges Güntert, *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, p. 112. “Digamos también, desde un principio, que hay, en líneas generales, dos maneras de definir el concepto de verdad: una que se apoya en la correspondencia entre la realidad exterior y la ficción (se considera ‘verdadero’ el texto

“curioso y deleitable” mundo, es la tarea de Cervantes, quien desde la Dedicatoria afirma que contará “Este viaje que hize al Parnaso”.⁵

Si bien Canavaggio afirma que “tiene por tema un viaje de pura invención: un recorrido cuya autenticidad no se admite ni un solo momento, ni puede en cualquier caso interpretarse como un episodio de la vida del escritor que dice haberlo realizado;”⁶ el narrador se empeña una y otra vez en hacerlo verosímil, pues cómo él mismo afirma:

Palpable vi... Mas no sé si lo escriba,
que a las cosas que tienen de imposibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;

las que tienen vislumbre de posibles,
de dulces, de suaves y de ciertas,
esplican mis borrones apacibles.

Nunca a disparidad abre las puertas
mi corto ingenio, y hállalas contino
de par en par la consonancia abiertas.

¿Cómo pueda agradar un desatino,
si no es que de propósito se hace,
mostrándole el donaire su camino?

Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece y está escrita
con gracia que al discreto y simple aplace.

(VI, vv. 49-63)

capaz de conservar algo del mundo que le sirvió de modelo (Aristóteles) [...] y otra, de ascendencia neoplatónica y patrística [...] que concibe la identificación de la verdad textual como un problema exegético, buscándola más allá del plano de las apariencias y del sentido literal”, *ibid.*, p. 103.

⁵ Miguel de Cervantes, “Dedicatoria”, *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. de Elias L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 54.

⁶ Jean Canavaggio, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1:1-2 (1981), p. 31.

Verdad, suavidad y dulzura parecen equipararse para que agrade un desatino, cuyo camino está en el donaire y gracia, como él mismo asegura haberlo logrado en las *Novelas ejemplares*: “Yo he abierto en mis novelas un camino/ por do la lengua castellana puede/ mostrar con propiedad un desatino” (VI, vv. 49-63); esta ‘propiedad’ que da el lenguaje la logra mediante diversas estrategias o mecanismos de verosimilitud. En el *Viaje del Parnaso* emplea varios, el más notorio es el que, a través de la elección del recurso de la ficción autobiográfica, nos introduce al narrador como testigo de sí mismo y de su relato, quien plantea las dudas de lo narrado como verdadero, privilegiando el testimonio de lo visual sobre lo irracional:

¡O maravilla nueva! ¡O caso raro!
Vilo, y he de dezillo, aunque se dude
del hecho que por brúxula declaro.

Lo que yo pude ver, lo que yo pude
notar fue que la nube dividida
en dos mitades a llover acude.

(I, vv. 358-363)

Por no creer esta verdad estuve
mil veces; pero vila con la vista,
que entonces clara y sin legañas tuve.

(II, vv. 374-376)⁷

Los lectores no podemos dudar de su testimonio y vamos a seguir a este personaje, que en la playa de Cartagena ve descender de un bajel un caballero en hombros de otros cuatro principales, al cual

⁷ Este pasaje que precede a la aparición de Lope en el barco es interpretado por Ellen Lokos como que “Cervantes-narrador tilda la bajada de Lope [...] de milagrosa, aunque a la vez insiste en lo que se cuenta es verídico. El pleonismo, y la contrapartida irónica de su realidad, aumenta aun más el carácter llamativo de este suceso peregrino”, “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9:1 (1989), p. 65.

reconoce por el “traje y ademán severo” como Mercurio, “de los fingidos dioses mensajero” (I, vv. 182-186), y aunque fingido, habla con él, escucha su misión, y tras el discurso de Mercurio, comenta:

Yo, aunque pensé que todo era mentira,
entré con él en la galera hermosa
y vi lo que pensar en ello admira.

(I, vv. 241-243)

Además del testimonio personal, otros mecanismos de verosimilitud⁸ se encuentran en las referencias históricas y espaciales que constituyen una garantía de autenticidad, poetas y personas reales, lugares del camino, o la hora exacta en que Apolo manda que todos se sentaran “a tres horas después de mediodía” (III, v. 450); frases de autoridad proverbial, refranes; comentarios como: “lo que después se supo”, que añaden a la narrativa una ficticia reconstrucción de los hechos con averiguaciones o testimonios posteriores que afirman la verdad del caso: “supe poco después que estas señoras” (III, v. 337) cuando se refiere a las Horas, o al describir la desnudez de Venus: “que se supo después que Marte anduvo/ todo aquel día, y otros dos, tras ella” (V, vv. 263-264); garantes todos para la argumentación, que le permiten dirigirse al receptor del texto e interpe-larlo:

⁸ Genot propone una serie de mecanismos de acción de lo verosímil, los cuales pueden variar y manifestarse, en el detalle, de modo diferente según los individuos, las épocas, los géneros. “Si bien las manifestaciones varían casi al infinito, los principios motores son prácticamente idénticos en todos los casos: se trata siempre de una tentativa de revitalización de lo absoluto del texto. El texto deja abiertamente (y a nuestros ojos, ilusoriamente) de ser su propia y única justificación y busca, aparentemente, en otros sistemas reguladores del comportamiento humano (él mismo discursivizado, cuando no textualizado)”, Gerard Genot, “La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* de Tasso”, en Eliseo Verón (dir.), *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 41.

Tú que me escuchas, si el oído aplicas
al dulce quiento déste gran viage,
cosas nuevas oyrás de gusto ricas.

(VIII, vv. 145-147)

Incluso en la elección métrica de tercetos encadenados, amén de la influencia de Caporali y la tradición italiana del *capitolio* burlesco en tercetos, pues éstos permiten fluidez discursiva y tono coloquial.⁹ Otro componente repetitivo para insistir en la verosimilitud es el uso de la comparación, mecanismo justificador, principalmente cuando se la aleja de un contexto maravilloso y consiste en dar una “justificación explícita, una suerte de excusa que, para hacer admitir un detalle difícilmente aceptable, relaciona lo dado en el texto con otro sistema distinto del que éste manifiesta. La mayoría de las veces se trata de reducir lo sobrenatural a lo natural mediante el simple lenguaje y, por ello, lo irreal del texto presenta lo real de otro discurso conocido (textualizado o no)”.¹⁰ Así, para la lluvia de poetas en la nave, el narrador afirma:

Quien ha visto la tierra prevenida
con tal disposición que quando llueve
(cosa ya averiguada y conocida),
de cada gota en un instante breve
del polvo se levanta o sapo o rana
que a saltos o despacio el passo mueve;
tal se imagine ver, ¡o soberana
virtud!, de cada gota de la nave
saltar un bulto, aunque con forma humana.

(II, vv. 364- 372);

o para describir el ataque de Neptuno:

⁹ Patrizia Campana, “Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*”, *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), p. 77.

¹⁰ Genot, cap. cit., p. 47.

¿Quién ha visto muchacho diligente,
 que en goloso a sí mismo sobrepuja
 (que no ay comparación más conveniente),
 picar en el sombrero la granuja,
 que el hallazgo le puso allí, o la sissa,
 con punta alfileresca, o ya de aguja?
 Pues no con menor gana o menor prissa
 poetas ensartava el nume ayrado
 con gusto infame y con dudosa risa.

(V, vv. 61-69)

“La comparación, en este caso, es la inversa de la metáfora lírica, la cual tiende a desrealizar lo real mediante la referencia a un sistema a veces difícilmente identificable”;¹¹ aquí se pretende, a partir de lo real, dar a entender lo maravilloso.

En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes sostiene su crítica y revisión de la poesía y los poetas contemporáneos sobre la metáfora del viaje que roza el sentido de peregrinaje y se convierte en Cruzada, y como tal, su crónica seguirá los mecanismos de verosimilitud propios de los géneros que involucran viaje: literatura de viaje, crónica y narración bizantina. Cervantes está en 1614: “qual dezir suelen, puesto a pique/ para dar a la estampa al gran Pirsiles” (IV, vv. 46-47), y lo que sucede en Parnaso es “[...] digno que se quiente poco a poco / y con los versos de Torcato Taso!” (V, vv. 87-88), autor de la *Jerusalén liberada*, y así, viaje, peregrinación y cruzada atraviesan y estructuran paródicamente el *Viaje del Parnaso*.

En la literatura de viajes es el viaje el que organiza el relato, pues este relato se estructura a partir del trazado y recorrido de un itinerario en el que se organiza todo el material narrativo en una sucesión cronológica de nombres de lugares y su descripción. La totalidad del itinerario puede ser dividida en cuatro secuencias narrativas: la

¹¹ Genot, cap. cit., p. 48.

partida, la travesía, el encuentro y el retorno;¹² o como propone Ottmar Ette: la despedida, el punto álgido, la llegada y el regreso.¹³ Pasos que cabalmente utiliza Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, con dos puntos álgidos, el del camino antes de la llegada a Parnaso y el de la batalla. Además, la literatura de viajes implica la construcción de un personaje (que puede o no ser autobiográfico) que asume el papel de narrador. El ‘yo’ del relato unifica lo narrado, le da verosimilitud y agilidad; el narrador del relato de viajes cumple dos funciones: de personaje (figura del viajero que da testimonio de los hechos y contruye la credibilidad que aportan ‘lo visto’ y ‘lo vivido’) y de narrador (quien transmite informaciones poniéndolas siempre en relación con lo conocido por el lector, controla las fuentes, se distancia de los hechos, ofrece la valoración de los mismos).¹⁴

La crónica, por su parte, organiza los hechos de acuerdo con una interpretación fija y única que presenta la realidad según la concibe, esto es, como una serie de hechos conexos ligados por la Providencia divina; por lo cual, lo maravilloso que sucede en el relato se justifica incuestionablemente por intervención divina.

El viaje, en la tradición greco-bizantina, representa la alegoría de un proceso de aprendizaje que adquiere tintes de espiritualidad y purificación, revalorizando las cualidades de los protagonistas ya de

¹² Jimena N. Rodríguez, *Conexiones trasatlánticas. Viajes medievales y crónicas de la conquista de América*, El Colegio de México, México, 2010, p. 44.

¹³ Ottmar Ette, *Literatura de viaje: de Humbolt a Baudrillard*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 37-51.

¹⁴ Jimena N. Rodríguez, *op.cit.*, p. 43. “Es habitual que el narrador intervenga en la historia con objeto de aportar precisiones, necesarias para la buena comprensión del texto, pero también con la intención de hacer aclaraciones metalingüísticas, recordar hechos, justificacr acciones, añadir valoraciones y comentarios surgidos al hilo de la rememoración de la experiencia o, sencillamente, para reafirmar su autoridad”, Cristina G. de Uriarte, “El viaje y su narración. Sobre actitudes e implicaciones del viajero-escritor”, en Francisco Lafarga, Pedro S. Méndez y Alfonso Saura (eds.), *Literatura de viajes y traducción*, Comares, Granada, 2007, p. 210.

por sí virtuosas;¹⁵ partiendo del objetivo de restaurar un equilibrio perdido, sea sentimental o sea espiritual, en un camino que conlleva un perfeccionamiento moral o, en la mayoría de los casos, la demostración de unas virtudes preexistentes.¹⁶

Cervantes-narrador inicia el camino solo; con el deseo de demostrar su virtud como poeta, quiere imitar al quídam Caporal, quien, sin intenciones virtuosas, “llevado de un capricho reverendo/ le vino en voluntad de yr a Parnaso/ por hüyr de la corte el vario estruendo” (I, vv. 4-6) y, quien al volver a su patria (solo y sin blanca) y contar su viaje, logró la fama. Cervantes-narrador quiere hacer lo mismo para adquirir también la fama que se le ha negado como poeta, deseando poder hacerlo sin los inconvenientes que imagina en el camino por “las muchas leguas de la gran jornada” (I, v. 43).¹⁷ Pero, como de un mal otro se empieza, dio “al camino/ los pies, porque di al viento la cabeça” (I, vv. 56-57), a la Vanagloria que lo espera en el Parnaso. Sobre una cabalgadura maravilla compuesta de contrarios: del Destino y la Elección, nos dice: “seguí el viaje a passo tardo y lento” (I, v. 111), despidiéndose de Madrid, afirma: “oy de mi patria y de mí mismo salgo” (I, v. 132). A paso lento, pero en pocos versos llega de Madrid a Cartajena “lleno pues de esperanças y vazío/ de temor” (I, vv. 148-149), con la intención de buscar una fragata. En esto se

¹⁵ Miguel Alarcos Martínez, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, pp. 54-55.

¹⁶ Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.

¹⁷ Según Paul Zumthor, el vocablo en inglés *travel* viene del francés *travail*, que significa esfuerzo, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 162. “La lengua inglesa condensa en la palabra ‘viaje’ una de las peculiaridades de todo desplazamiento: el esfuerzo, el trabajo necesario que implica el espacio por recorrer. En este sentido, el relato de viajes tiene dos dimensiones. Una heroica, que da cuenta y elabora las maravillas y los descubrimientos del viajero. Otra cotidiana, relacionada con las incomodidades, peligros y esfuerzos”, Rodríguez, *op. cit.*, p. 47.

encuentra con Mercurio, quien lo cuestiona sobre su traje y alforjas: “Yo, respondiendo a su demanda, digo:/ —Señor, voy al Parnaso y, como pobre,/ con este aliño mi jornada sigo—” (I, vv. 206-207).

El encuentro con Mercurio cambia el sentido del viaje, pues éste le pide que ayude a Apolo, quien a imitación del maestro de Malta, cuando sus espías le informaron que de oriente venían bárbaros, envía a convocar gente y los “sella con blanca cruz en el pecho” (I, v. 311), así Apolo quiere que los famosos vates acudan al Parnaso, “que está puesto en duro estrecho” (I, v. 315), pues sendas y caminos van llenos de la canalla inútil contra el monte. Se establece la “empresa” (“acción o tarea que entraña dificultad y cuya ejecución requiere decisión y esfuerzo”, *DRAE*), al modo que Urbano II lo hizo en 1095, como una expedición guerrera y mística para reconquistar la Tierra Santa,¹⁸ pero en este caso, para evitar que el “monte sacro” sea tomado; para permitir y salvaguardar a los peregrinos que iban a Jerusalén, en un caso, en el otro, se necesitan buenos poetas que crucen “por sendas y caminos/ que al monte guían porque más seguros/ lleguen a él los simples peregrinos” (II, vv. 268-279).¹⁹ Mercurio llama a Cervantes a la Cruzada con imperativos:

¹⁸ Cruzada: “La insignia de la Milicia que se juntaba contra los infieles, que era una cruz en el vestido; y los Sumos Pontífices concedían indulgencias a los que iban en ella”, *Diccionario de Autoridades*.

¹⁹ “La imagen cervantina de la ‘verdadera poesía’ (deudora de la tradición clásica y humanista), con particular énfasis en la moralidad y honradez cristiana del poeta, adquiere un nuevo significado si se presta atención a los detalles que permiten una lectura del *Viaje* en clave de *propaganda fidei*. La obra comienza con el movimiento de las tropas de poetas españoles hacia Grecia, revirtiendo el antiguo topos de la *traslatio studii*, es decir, de la transmisión del legado de la Antigüedad clásica. Y se cierra con el retorno de la misma armada victoriosa a España, que traslada hacia Occidente la herencia cultural salvada de las fuerzas del barbarismo oriental. La trayectoria de las tropas, de Madrid a Grecia, establece el rol de España como protectora de Occidente al tiempo que refleja una situación histórica concreta: la cruzada del Imperio Español contra los turcos, de la que había participado el joven Cervantes en la batalla de Lepanto (1571)”, Silvina Paula Vidal, “Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia”, *Cuaderno de historia de España*, 82 (2008), pp. 165-190.

Passa, raro inventor, passa adelante
 con tu sutil disinio y presta ayuda
 a Apolo, que la tuya es importante,
 antes que el esquadron vulgar acuda
 de más de veynte mil setemesinos
 poetas, que de serlo están en duda.

(I, vv. 223-228)

Ármate de tus versos luego y ponte
 a punto de seguir este viage
 connigo y a la gran obra disponte.

(I, vv. 232-234)

Mercurio ofrece seguro pasaje, promete matalotaje y, el mensajero de los fingidos dioses, pide que Cervantes sea ahora el mensajero, que sea el “paraninfo de su asunto” (I, v. 326) y le da una lista donde vienen los nombres de los escogidos y llamados a la “estraña y nunca vista empresa” (II, vv. 38), gran obra que siempre será llamada en estos términos: “contienda rigurosa” (II, v. 184), “grave caso”, “desigual parido” (IV, v. 399). Los bandos se dividen claramente, los “buenos”: “poetas y cristianos verdaderos” (II, v. 9) como Juan de Ochoa, el primero de la lista, “escuadrón católico” (VII, v. 134), “bando católico” (VII, v. 185); los “malos”: “gente non sancta” (II, v. 85), “canalla siempre necia y dura” (II, v. 225), “la canalla de verguença poca,/ la cual, de error armada y de arrogancia,/ quiere canonizar y dar renombre/ inmortal y divino a la ignorancia” (IV, vv. 453-456), “bárbaros”, etc.²⁰ Todos se quieren sumar, como los príncipes europeos, el tropel

²⁰ “So, in the poem, the battle between the good and bad poets is presented in terms reminiscent of epic poems describing the clash between Christians and pagans. [...] The parody is obvious. But, in the light of Carvalho’s statements, and knowing as we now do the strength of Cervantes’s allegiance to the theorist of *Cisne de Apolo*, we begin to descry a deeper significance. As with *Don Quijote*, so with *Viaje del Parnaso*: as we advance in the narrative, so do new perspectives and horizons open up for us. In

de gallardos valencianos, quienes se muestran “codiciosos de hallarse en la victoria,/ que ya tenían por segura y cierta,/ de las hezes del mundo y de la escoria” (III, vv, 67-69). Cuando Cervantes se niega a ir a llevar la embajada a los Lupercios, de que se prevengan al “duro y fiero asalto, al ¡cierra, cierra!” (III, v. 168), pues no lo han de escuchar, provoca las desesperadas preguntas de Mercurio: “¿Es esta empresa acaso tan injusta / que se esquiven de hallar en ella quantos / tienen conciencia limitada y justa?” (III, vv. 211-213), “¿No se oyen sacros himnos en el cielo?” (III, v. 217).

Establecida así la “empresa”, lo milagroso, la intervención divina favoreciendo a la buena causa, entra en el ámbito de lo verosímil; Apolo, sin duda, construye el poético barco porque “puede, quiere y llega y sube a tanto” (I, v. 303); y es verosímil que ante la admiración de Cervantes de que Gerónimo de Castro estuviera en el Parnaso, porque en Madrid quedaba, Apolo le explica que un “soldado” como éste, no era bien que se quedara y lo trajo: “que a mi rara/ potencia no la impide otra ninguna/ ni inconveniente alguno la repara” (III, vv. 415-417). Así como para el triunfo en la batalla, la intervención de la Divina providencia; aunque Cervantes no deja de jugar:

the narrowest view, the poem is an attempt by Cervantes to vindicate his name and, conjointly, to find a patron. More broadly, it is the exaltation of the beauty and nobility of poetry. More broadly still, it offers instruction in a code of human behaviour; and, in final, universal perspective, it is seen, not as comic narrative or literary satire, but as an account of the battle between the forces of good and evil, under the dispensation of a providential deity, as an instrument for the dissemination of the highest Christian values. That too was a form of propaganda: de propaganda fide”, Geoffrey, Stagg, “Propaganda and poetics on Parnassus: Cervantes’s *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8:1 (1988), p. 38. “La imagen cervantina del buen poeta cristiano culmina con un manejo muy preciso y pensado del lenguaje poético, que apela a diversos recursos estilísticos (como el terceto, el endecasílabo, la aliteración y el dualismo conceptual), para comunicar sentimientos de modo sincero y espontáneo, en vez de la pomposa exhibición retórica de ingenio que se daba en las academias”, Vidal, art. cit.

Después d'esta mudança que hizo el cielo
 (o Venus o quien fuesse, que no importa
 guardar puntualidad como yo suelo).

(V, vv. 226-228)

Pero volvamos al viaje peregrino; durante la travesía van los soldados contentos, atentos al viaje, glosando pies dificultosos, cantando o componiendo; con la bonanza del clima:

Unos por el calor yvan en cueros
 otros, por no tener godescas galas,
 en traje se vistieron de romeros.

(III, vv. 97-99)

Cuando llegan al puerto de Narbona comienzan los verosímiles peligros del Mediterráneo, pero Mercurio es gran capitán y da las instrucciones correctas al timonero.

Vestidos burlescamente en traje de romeros, llegamos al tránsito del peregrino; la peregrinación es entendida en la antropología religiosa como un “acto global de sacralización y búsqueda de un lugar santo”.²¹ Como peregrinos que siguen la ruta visitando los santuarios que se encuentran en el camino a la meta, los poetas pasan por donde están enterrados los santos de su ‘secta’: Virgilio y Sannazaro; y cuando llegan al temido estrecho de Scila y Caribdis, como un cruzado es llamado peregrino, también otros viajeros: Mercurio a imitación del peregrino Ulises, tira por la borda a poetas desmayados y temerosos para aligerar la carga:

²¹ Aurora Egido, “Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe”, en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Menorca, 1998, p. 25.

—Estas olas que veys presuntüosas
 en visitar las nuves de contino,
 y aun de tocar el cielo codiciosas,
 venciólas el prudente peregrino
 amante de Calipso al tiempo quando
 hizo —dixo Mercurio— este camino.

Su prudencia nosotros imitando
 echaremos al mar en qué se ocupen
 en tanto que el baxel passa bolando.

(III, vv. 232-240)

No falta nada de los elementos de la crónica, incluso hay traidores que se cambiarán de bando, como tampoco falta el naufragio del relato bizantino, no el del barco de los héroes, pues fabricado por Apolo y capitaneado por Mercurio va a salvo, (de hecho lo miran en tierra, en las faldas del Parnaso) pero sí el de unos que pretenden ser esforzados y buenos poetas-caballeros, quienes reclaman a Cervantes y le acusan de traidor, ciego, mentiroso coronista y bárbaro:

¿dónde tenías, magançés, la vista
 aguda de tu ingenio que, assí ciego,
 fuiste tan mentiroso coronista?

Yo te confieso, O bárbaro, y no niego
 que algunos de los muchos que escogiste,
 sin que el respeto te forçasse o el ruego,
 en el devido punto los pusiste,
 pero con los demás sin duda alguna
 pródigo de alabanças anduviste.

(IV, vv. 493-501)

Cervantes es llamado “mentiroso coronista”, pide amparo a Apolo, que lo cubra con su mano o sombra, que le de la insignia de Cruzado con todos los beneficios que esto supone:

o ponme una señal por do se entienda
 que soy hechura tuya y de tu casa
 y assí no avrá ninguno que me ofenda.

(IV, vv. 552-555)

Los que lo han llamado mentiroso naufragan o son convertidos en calabazas. Por fin, antes de la batalla, no falta tampoco la arenga de 49 versos que, al mejor estilo de Godofredo de Bullón, dirige Apolo al frente de sus tropas, a quienes alaba e incita: “En propio toledano y buen romance”:

—¡O espíritus felizes, donde cabe
 la gala de dezir, la sutileza
 de la ciencia más docta que se sabe;
 donde en su propia natural belleza
 assiste la hermosa poesía,
 entera de los pies a la cabeza!,
 no consistáis, por vida vuestra y mía
 (mirad con qué llaneza Apolo os habla),
 que triunfe esta canalla que porfia,
 esta canalla, digo, que se endiabla,
 que, por darles calor su muchedumbre,
 ya su rüyna o ya la nuestra entabla.
 Vosotros, [...]
 ¿avéys de consentir que esta embaydora,
 hipócrita gentalla se me atreva,
 de tantas necedades inventora?
 Hazed famosa y memorable prueba
 de vuestro gran valor en este hecho,
 que a su castigo y vuestra gloria os lleva;
 de justa indignación armad el pecho,
 acometed intrépidos la turba
 ociosa, vagamunda y sin provecho.

Ya retumba, ya llega a mis oídos,
 del esquadron contrario el rumor grande,
 formado de confusos alaridos;
 ya es menester, sin que os lo ruegue o mande,
 que cada qual, como guerrero experto,
 sin que por su capricho se desmande,
 la orden guarde y militar concierto,
 y acuda a su dever como valiente
 hasta quedar o vencedor o muerto—.

(VI, vv. 253-307)

Vendrá, por fin, la descripción de la batalla y la belígera Musa, a cantar del fiero Marte viene (VII, vv. 1-3) (aunque Marte se había ido tras de Venus), es convocada por Cervantes quien le pide voz acomodada, sutil y bien cortada pluma, para poder referir en suma e imparcialmente, “con verdad clara y entereza suma,/ el contrapuesto y desygal intento” (VII, vv. 15-16). Describe banderas, estandartes (cisnes contra cuervos), los dos campos enfrentados, la batalla; si Cervantes-narrador había sido convocado por Mercurio para que se armase de sus versos y como mensajero, tras soñar con la Vanagloria, no son armas ninguno de sus versos, no es un soldado poeta sino el cronista, el narrador de la batalla.

La injusticia hará que de los “despojos” del vencimiento, o de las indulgencias prometidas en la empresa, sólo se beneficien algunos, y finalmente, tras asistir a unas fiestas en Nápoles, nuestro viajero, peregrino, soldado, poeta, cronista y narrador regresa de nuevo:

Colmo de admiración, lleno de espanto,
 entré en Madrid en traje de romero
 (que es grangería el parecer ser santo),
 y desde lexos me quitó el sombrero
 el famoso Azevedo y dixo: —*A Dio,*
voi siate il ben venuto, cavaliere.

(VIII, vv. 385-390)

Decepcionado, el peregrino termina el relato del viaje:

Fuyme con esto, y lleno de despecho,
 busqué mi antigua y lóbrega posada,
 y arrojéme molido sobre el lecho,
 que cansa, quando es larga, una jornada.

(VIII, vv. 454-457)

El viaje, que inició motivado por imitación y en búsqueda de fama, es trastocado al encontrar a Mercurio, llevándolo, como protagonista de novela bizantina a la peregrinación donde ha de superar trabajos, vencer todo tipo de tentaciones y cumplir un objetivo claro: llegar a la meta, sin haber sido infiel en el amor (en este caso a la poesía), y llegar también pertrechado de mayores conocimientos y experiencias, así como engrandecido en su virtuosismo, espiritualidad y devoción.²² Pero, aunque nuestro paródico peregrino llegue despechado, debe repararse de tan largo viaje y volver a salir de su casa para recibir una carta de Apolo, con un sobrescrito puntual, en la que el dios se queja de que Cervantes haya partido sin despedirse “de mí y de mis hijas, sabiendo cuánto le soy aficionado, y las Musas por consiguiente” (*Adjunta*, pp. 204-205). Si alguien dudaba de la verosimilitud, de la autenticidad del viaje y de la opinión de Apolo, ahora se nos da un indudable testimonio escrito, en donde, por fin, se le otorga la recompensa: será quien haga “guardar y cumplir, al pie de la letra” unos “privilegios, ordenanzas y advertimientos tocantes a los poetas” (*Adjunta*, p. 205), los cuales, a su vez, pondrá por escrito, hará discurso y literatura en la monumental obra que le resta por mandar a la imprenta en los dos años que le quedan de vida.

²² Véase Alarcos, *op. cit.*, p. 54.

IMÁGENES SOBRE COMER Y BEBER EN EL VIAJE DEL PARNASO

Aurelio González

El Colegio de México

El Parnaso es un tópico mitológico que se puede usar en muchas direcciones y por tanto con diversas intenciones. No siempre se trata de una voluntad clasicista o de una evocación mitológica; en realidad cuando se trata de una recopilación de textos, se apela a una indicación de poesía de gran inspiración, casi como una marca de calidad. Así, en el siglo XVII se pueden recordar algunos ejemplos de estos diferentes usos del tópico, presente ya desde el título de diversas obras,¹ cuyo contenido –paradójicamente– no corresponde a géneros cumbre de la literatura canónica culta pues se refieren a romances, poesía burlesca o amatoria, entremeses y demás formas del teatro breve.

Por ejemplo, en 1596, Luis de Medina, en la serie de recopilaciones que configuran el Romancero Nuevo, publica en Toledo sus *Flores del Parnaso, octava parte*. El Romancero parece atraído por el susodicho monte pues en una de las colecciones tardías del mismo ámbito del Romancero Nuevo, Jorge Pinto de Morales, “capitán entretenido”, publica sus *Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte*, en 1637 (Lisboa, Lorenço Crasbec). Ya desde el título se ve que el monte Parnaso acogía sin mayor rubor tanto la poesía grave y alta como los romances satíricos y burlescos.

Como era de esperarse, el Parnaso también fue apto para la poesía amatoria, tal es el caso de la *Primera parte del Parnaso antártico*, con

¹ Para una lista más amplia véase José Simón Díaz, “El Monte Parnaso en cinco obras del Siglo de Oro”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8 (1979), pp. 274-275.

obras de dicho género, publicada en Sevilla en 1608 por Diego de Mexía, quien después de su estancia sevillana se trasladó al virreinato del Perú (también estuvo, aunque por poco tiempo, en la Nueva España, en su capital: la ciudad de México). El título de su obra proviene de que el poeta formó parte de la muy reconocida Academia Antártica de Lima. Aunque Mexía escribió una segunda parte del *Parnaso antártico*, ésta quedó inédita. Mexía insertó en este curioso “Parnaso antártico” su traducción de las *Heroidas* de Ovidio.

Las grandes figuras del Barroco, contemporáneas de Cervantes, no rehuyeron el mitológico lugar y así, por ejemplo, Lope de Vega, “el monstruo de la naturaleza”, también se acercó, llevado por su poesía, a la cumbre del oráculo de Delfos y tiene un poemario llamado *La vega del Parnaso*, de origen editorial no muy aristocrático ya que su núcleo está integrado por una serie de composiciones líricas impresas originalmente como pliegos sueltos o folletos de escasas páginas en sus últimos años de vida. Lope pensó en publicar *El Parnaso*, sin embargo, murió antes de hacerlo, pero sus amigos y herederos lo publicaron en 1637 (Madrid, Imprenta del Reino) con el título de *La vega del Parnaso*. En esta variopinta publicación se incluyeron los impresos sueltos anteriores a 1633, textos antiguos, poemas de ocasión y algunas obras escritas en los últimos meses de vida del Fénix (algunas especialmente interesantes pues en varios poemas emplea dos tipos de lira de seis versos, lo cual no deja de ser novedoso), todo lo cual da por resultado un volumen bastante anómalo y muy posiblemente ajeno a las ideas editoriales de Lope.

Una obra más extraña aún es *Coronas del Parnaso y platos de las Musas*, de Alonso de Salas Barbadillo, autor de novelas breves y picarescas, aparecida en Madrid en la Imprenta del Reyno, en 1635. Se trata de una obra miscelánea en la cual

la variedad de formas y la naturaleza híbrida de esta curiosa obra, corresponden a una propuesta estética original en la que se plasma y se pone de manifiesto la relación entre dos estructuras: la de la obra y

la del campo literario. Esta obra mixta, que incluye fábulas, poemas, novela, entremeses, comedias y epístolas, dista mucho de ser una mera yuxtaposición, y obedece a los propósitos promocionales del autor.²

El Parnaso también acogió al teatro en todas sus dimensiones, desde el auto sacramental, alegórico y muy serio, hasta el teatro cómico breve. Aproximadamente de 1661 es el auto sacramental *El Sacro Parnaso* (*El sacro Parnaso. Auto alegórico moral*, copia autógrafa en limpio hecha entre 1665 y 1670), de Pedro Calderón de la Barca, cuya seriedad se hace evidente desde la tabla de personajes que dialogarán en él: El Judaísmo, La Gentilidad, san Jerónimo, san Ambrosio, san Gregorio, san Agustín, santo Tomás, las sibilas Delfica, Pérsica, Cumana y Tiburtina, La Fe y El Regocijo. En contraste con esta obra parnasiana tenemos otras, aunque mucho más ligeras, también parnasianas, una de 1668 (en Madrid, Domingo García Morrás): *Verdores del Parnaso* (veintiséis entremeses, bailes y sainetes de autores como Moreto, Diamante, Hoz y Mota, Monteser, Zárate o Matos Fragoso), cuyo título es una manera muy biológica de referirse a los frutos de la poesía, y otra de 1670 (Madrid, Andrés García de la Iglesia) la *Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto* (en veintiocho entremeses, bailes y sainetes, de los mejores ingenios de España, entre ellos Calderón con su mojiganga *El pésame de la viuda*). Desde luego hablar de los “verdores” y “amenidades” a propósito del Parnaso suena bastante entremesil y poco clásico.

Quevedo³ tampoco queda ajeno, aunque sea póstumamente, al atractivo del monte griego y en 1648 se publica en Madrid (Diego Díaz de la Carrera) *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido*

² Anne Cayuela, “Coronas del Parnaso y Platos de las musas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Una miscelánea polisínodal bajo el reinado de Felipe IV”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43 (2012), p. 69.

³ María José Tobar Quintanar, “La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 17 (2013), pp. 335-356.

con las nueve musas castellanas con parte de su producción poética ordenada supuestamente según la voluntad del poeta, ya que faltaron tres musas, las cuales fueron publicadas, con el título de *Las tres musas últimas castellanas*, en 1670 (Madrid, Imprenta Real).

Desde luego, como es más que bien sabido, el viaje cervantino al Parnaso como tal tiene sus antecedentes directos en el viaje del italiano Caporali publicado en 1582. Como se puede ver el entorno y contexto literario en el cual en 1614 Cervantes publica su *Viaje del Parnaso* está muy concurrido con obras muy variadas.

Así pues, para Cervantes se trata de un viaje arriesgado, ya que la fama que se creó como narrador parece opacar la de poeta, y esto dicho por un su amigo: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos” (*Quijote*, I, 6). En el mundo moderno, la actividad de Cervantes como poeta muchas veces ha sido descalificada, sobre todo desde que un ilustre académico (por lo demás hoy perfectamente desconocido fuera de algunos pocos círculos), don Martín Fernández de Navarrete (nacido en 1765 y fallecido en 1844), afirmara tajantemente en 1819 al escribir una *Vida* de Cervantes que éste “no era poeta”, aunque, como lo comenta Ricardo Rojas, otro estudioso, en su –a pesar de los años transcurridos– aún fundamental obra sobre la poesía cervantina, el hecho que nuestro autor haya escrito más de 15,000 versos, hace pensar que, entre tantos, algunos buenos habrá, pues el elevado número, en este caso no sólo indica facilidad para versificar.⁴

La opinión de los críticos, estudiosos y cervantistas en general sobre la obra poética de Cervantes ha tocado extremos que van desde la aceptación plena de la afirmación de Fernández de Navarrete (seguida por Quintana y Fitzmaurice Kelly, por citar los antiguos solamente) hasta la alabanza brillante de Luis Cernuda⁵ quien lo

⁴ Ricardo Rojas, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948, pp. 38-39.

⁵ Luis Cernuda, “Cervantes poeta”, en *Poesía y literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1964, pp. 45-57.

considera poeta lírico y dramático de altos vuelos (aunque para ello cargue las tintas negativamente sobre la figura de Lope), pasando por posiciones mesuradas y más objetivas como las de Menéndez Pelayo⁶ (no en todas las ocasiones), la mencionada defensa seria y razonada de Ricardo Rojas o los estudios más modernos⁷ de Blecua, Vicente Gaos y Elias Rivers.

Volviendo al texto del *Viaje del Parnaso*, de entrada se ve que trata de una obra escrita totalmente en endecasílabos (un soneto y 3284 tercetos encadenados),⁸ forma que nos habla claramente de su sentido narrativo, propia de epístolas y relaciones, en la que, a pesar de la opinión de su “amigo” del *Quijote* y de lecturas críticas posteriores, hay que notar “la gracia y desenfado con que Cervantes ha jugado con el recurso de la rima para lo que nos basta recordar la gama de efectos jocosos obtenidos con la pura sonoridad y asociaciones disparatadas adrede”.⁹

En muchas ocasiones el *Viaje* no ha sido reconocido o valorizado por su particular tono y lenguaje, tal vez utilizando un criterio insuficiente para enjuiciar la complejidad expresiva manejada por Cervantes que bordea la burla, el humor, la parodia y la reflexión seria sobre la academia, la tradición clásica y el lugar del poeta. Por otra parte, se ha querido ver también en la obra una carga simbólica y se ha desentrañado la cultura emblemática de Cervantes, aunque el desconocimiento del lenguaje cifrado en que la obra fue compuesta

⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, “Cervantes considerado como poeta”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria I*, Aldus, Santander, 1941, pp. 257-268.

⁷ Basten como ejemplo: Joseph M. Claube [J. M. Blecua], “La poesía lírica de Cervantes”, en *Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento 1547-1947*, Cuadernos de Ínsula, I (1947), pp. 151-187; Vicente Gaos, “Cervantes, poeta”, en *Claves de literatura española I*, Guadarrama, Madrid, 1971; Elias Rivers, “*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas”, en *Suma Cervantina*, Támesis, London, 1973, pp. 119-146.

⁸ Véase el trabajo de José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, p. 60.

⁹ Francisco Yndurain, “La poesía de Cervantes: aproximaciones”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 228-229,

y del contexto de lectura de la época por parte de los detractores, les condenó a malentender el poema.¹⁰

Pero tratándose de esta obra, este problema de lectura puede proceder del mismo estilo en que está compuesta, “Lejos de imputarse a un prejuicio exclusivo del lector, el tipo de lectura que supone ha sido preparado por el mismo Cervantes, mediante un empleo capcioso de los tópicos del viaje burlesco; y ha sido este empleo el que ha desviado el código de emisión del poema, facilitando el encuentro de este código con nuestro código de recepción del relato personal”.¹¹

Por otra parte, y a pesar de su obvio referente, lo mitológico es más bien una máscara, a pesar de interpretaciones simbólicas como las de Correa,¹² de un sentido e intenciones que no quedan muy claras. El texto, sin descartar los elementos autobiográficos y de autpromoción que agudamente ha señalado Canavaggio,¹³ tiene un tono y un ingenio que lo aproximan a toda una tradición humorística y burlesca barroca. Quiero en este caso ver el funcionamiento de las imágenes creadas a partir de beber y comer, que me parece están muy impregnadas de este tono.

Aunque no quede muy claro el porqué de ese *Viaje*, nuestro autor emprendió la navegación a bordo de una “real galera” toda de versos fabricada, así como su tripulación: “Era la chusma de romances toda” (I, 250),¹⁴ y ya que en el monte Parnaso –y es ahí donde nos

¹⁰ En este sentido destaca el trabajo de Ellen Lokos, “El lenguaje emblemático en el Viaje del Parnaso”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9:1 (1989), p. 63.

¹¹ Jean Canavaggio, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1:1-2 (1981), pp. 38-39.

¹² Gustavo Correa, “La dimensión mitológica en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes”, *Comparative Literature*, XII (1960), pp. 113-124.

¹³ Canavaggio, art. cit., pp. 29-41.

¹⁴ Todas las citas están tomadas de Miguel de Cervantes, *Poesías completas, I Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1973. En adelante sólo indico entre paréntesis el número de capítulo en romanos y el número de versos en arábigos.

dirigimos— uno de sus atractivos son las fuentes poéticas, no es de extrañar que las imágenes a propósito de beber y comer estén presentes en este tan curioso, cuando no extraño, pero siempre ingenioso poema cervantino.

Por otra parte, las imágenes relacionadas con la comida no son extrañas en relación con la poesía y a veces sin ninguna intención burlesca, piénsese simplemente en las muy famosas “ensaladas”, término con el que se designa una composición que incluye formas variadas muy popular en la época barroca, y que desde luego también aparecen en la descripción de la galera en la que embarcará el protagonista de este viaje:

de la quilla a la gavia, ¡oh estraña cosa!,
toda de versos era fabricada,
sin que se entremetiese alguna prosa;
las ballesteras eran de ensalada
de glosas, todas hechas a la boda
de la que se llamó malmaridada.

(I, vv. 244-249)

La primera imagen o referencia comestible la encontramos en el soneto de la dedicatoria,¹⁵ que ante la falta de comestibles que ilustran la composición le pide Cervantes a su pluma. En él se pide un pan de sal, pequeño molde de la infaltable substancia de comercio, tan necesaria en el viaje, lo cual ya nos marca una intención cuanto más de realismo y verosimilitud, pero también marcada de ingenio y humorismo:

¹⁵ Soneto de inestable presencia en las ediciones del *Viaje* por diversas razones, la imposibilidad de Cervantes de obtener los habituales sonetos de sus colegas, la maligna insinuación de Avellaneda sobre su soledad, la llegada del texto de Casanate, etc. Véase Francisco Márquez Villanueva, “El retorno del Parnaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), p. 703, n. 20.

El autor a su pluma

[...]

Y dadme vos que este *Viaje* tenga
de sal un panecillo por lo menos,
que yo os le marco por vendible, y basta.

(pp. 50-51)

Empecemos entonces hablando de las fuentes. Como es bien sabido en relación con las Musas y el Parnaso son cuatro: Castalia, Helicon, Aganipe e Hipocrene. Apolo consagró la fuente Castalia en el Parnaso a las Musas, y podía inspirar el genio de la poesía a aquellos que bebían sus aguas o escuchaban su suave sonido, aunque sus aguas sagradas no sólo se usaban para beber, también se empleaban para limpiar los templos délficos. Por su parte Helicon, Aganipe e Hipocrene estaban en el Helicón —esta última había brotado gracias a los cascos de Pegaso— y también inspiraban a los poetas que bebían de sus aguas.

El poeta, sin la gracia, desde la cumbre del Oeta —otro monte ilustre— divisa una de las fuentes y con tono absolutamente coloquial dice lo que quisiera hacer, aunque la imagen no resulta muy elevada, pues llenar la panza del agua que inspira a los poetas no es muy sutil, como no lo es “remojar el labio”. Aunque se trate del “licor suave y rico”, imagen un tanto exagerada para definir el agua que mana de la fuente al pie del Helicón.

Pues, descubriendo desde allí la bella
corriente de Aganipe, en un saltico
pudiera el labio remojar en ella,
y quedar del licor süave y rico
el pancho lleno, y ser de allí adelante
poeta ilustre, o al menos magnífico.

(I, vv. 31-36)

Por su parte, la descripción que hace de los poetas corresponde más bien a la descripción de un pastel o de una empanada:

Son hechos los poetas de una masa
dulce, süave, correosa y tierna,
y amiga del hogar de ajena casa.

(I, vv. 91-93)

A pesar de tan egregio y elevado viaje a la fuente de la inspiración, el bueno de don Miguel parte, quejándose de lo mal que se representa en los teatros de Madrid, pero bien prevenido de provisiones, aunque sólo sea un pan barato, moreno (de escanda no de harina blanca) y ocho maravedís de queso, tal vez algo escaso para tan largo viaje. Hay que recordar que el maravedí era una moneda de cobre que podía tener un valor nominal de 8 maravedís y un huevo podía costar tres maravedís y una libra de carne de vaca, 14; por el gasto se ve que las provisiones no son muy abundantes, pero sitúan al protagonista en el ámbito del realismo del *Tirante el Blanco* que se da tiempo para comer en sus caballerescas andanzas.¹⁶

Pero, por ver si un alto pensamiento
se puede prometer feliz suceso,
seguí el viaje a paso tardó y lento.

Un candel con ocho mis de queso
fue en mis alforjas mi repostería,
útil al que camina, y leve peso.

(I, vv. 109-114)

¹⁶ “Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen” (*Quijote*, I, 6).

Como contraste, las fuentes (Argales, Leganitos, Castellana, Caño Dorado o Priora) que deja en el madrileño Prado, lugar de cortejo de damas y galanes como el Soto de Manzanares, son excelsas y el agua de ellas es licor suavísimo y bebida y alimento de los dioses:

—Adiós, dije a la humilde choza mía;
adiós, Madrid; adiós tu Prado y fuentes
que manan néctar, llueven ambrosía;

(I, vv. 115-117)

Claro, que el buen dios Mercurio le advierte que en este viaje no tiene que llevar provisiones, sólo armarse de sus versos y entrar en su fantástica galera:

Ármate de tus versos luego, y ponte
a punto de seguir este viaje
conmigo, y a la gran obra disponte.
Conmigo, segurísimo pasaje
tendrás, sin que te empaches, ni procures
lo que suelen llamar matalotaje.

(I, vv. 232-237)

Más adelante, llegando a la revisión de la lista de poetas yangüeses, vizcaínos, coritos (montañeses, asturianos y gallegos), castellanos y andaluces, se encuentra una aclaración sobre el consumo de las aguas poéticas, el “licor suavísimo” y en cuanto licor, producto de la destilación que busca obtener la esencia, que no debía estar permitido a aquellos que componen sus versos con trabajo y por tanto sudan y resuellan cuando los hacen. Se trata de una bebida sólo para algunos. En este sentido Cervantes se aleja de Lope,¹⁷ que no tiene

¹⁷ Sobre la concepción académica y clásica de Cervantes y su toma de distancia con

empacho en hablarle al vulgo alejado de la añeja tradición clásica, posiblemente representada por la inspiración de las Musas:

Y tú, por quien las musas aseguran
 su partido, don Félix Arias, siente
 que por su gentileza te conjuran
 y ruegan que defiendas desta gente
non sancta su hermosura, y de Aganipe
 y de Hipocrene la inmortal corriente.
 ¿Consentirás tú, a dicha participe
 del licor suavísimo un poeta
 que al hacer de sus versos sude y hipe?

(II, vv. 82-90)

Los productos alimenticios, ya que el lenguaje permite tales traslados, también están presentes y por tanto, si se trata de la dulzura del verso, éste debe ser de caramelo. Así sucede cuando la real galera se acerca a la limpia playa de Valencia, y los navegantes poetas,

Otros alfeñicados y deshechos
 en puro azúcar, con la voz süave,
 de su melifluidad muy satisfechos,
 en tono blando, sosegado y grave,
 églogas pastorales recitaban,
 en quien la gala y la agudeza cabe.

(III, vv. 22-27)

No cabe duda que la imagen de las églogas de esa pasta de azúcar cocida, retorcida y alargada, blanca y frágil, es muy plástica, pero no deja de ser empalagosa. No olvidemos que en nuestro contexto el término también ha pasado a indicar un tipo de decoración

Lope, véase Márquez Villanueva, *op. cit.*, pp. 693-732.

arquitectónica blanca y muy retorcida (recordemos la llamada Casa del Alfeñique poblana), e incluso de cerámica, y las calaveras de azúcar del tradicional y mexicano Día de Muertos son pasta de alfeñique.

Al llegar al peligro del proceloso mar, el estrecho de Mesina, con las tópicas roca y remolino: de Escila (hija de Forco y Hécate llena de tentáculos) y Caribdis (el horrible monstruo marino, hija de Poseidón y Gea, que tragaba y devolvía enormes cantidades de agua tres veces al día), éstas también se volverán comedoras, devoradoras feroces, aunque sea del desventurado Lofraso, poeta militar sardo, autor de un “gracioso” y “disparatado” libro, en opinión del cura del escrutinio de la biblioteca quijotesca:

Su prudencia nosotros imitando,
 echaremos al mar en qué se ocupen,
 en tanto que el bajel pasa volando,
 que en tanto que ellas tasquen, roan, chupen
 el mísero que al mar ha de entregarse,
 seguro estoy que el paso desocupen.

(III, vv. 238-243)

Una de las imágenes más hiperbólica y burlesca en relación con beber el agua de las fuentes de las Musas es la que sucede al llegar a la fuente Castalia, donde a don Luis Barahona (posiblemente de Soto, poeta pastoril y aficionado a lo mitológico) le ofrece Apolo un vaso del agua de las fuentes Castalia y Helicon. La multitud poética pierde toda compostura y decoro al llegar a la fuente Helicon: ¿qué no hará el cristal del agua inspiradora? Si el agua bebida es buena, en la piel, aunque el uso no sea muy recatado y tal vez indecente, tal vez el resultado será mejor:

Llegóse, en fin, a la Castalia fuente,
 y, en viéndola, infinitos se arrojaron,
 sedientos, al cristal de su corriente.
 Unos no solamente se hartaron,

sino que pies y manos y otras cosas
algo más indecentes se lavaron.

Otros, más advertidos, las sabrosas
aguas gustaron poco a poco, dando
espacio al gusto, a pausas melindrosas.

(III, vv. 367-375)

Beben usando las manos y llenando los estómagos, los poetas están sedientos y el agua no apaga su sed infinita. El hambre y la sed son dos elementos recurrentes en el *Viaje del Parnaso*, nuestro “Adán de los poetas” decide abandonar su lugar acuciado no tanto por la sed de inspiración sino dejando atrás la hidalga hambre:

Adiós, hambre sutil de algún hidalgo,
que por no verme ante tus puertas muerto,
hoy de mi patria y de mí mismo salgo—.

(I, vv. 130-133)

Los poetas tienen un hambre tan profunda y esencial, que Cervantes crea para ellos el ‘baciyélmico’ término de “poetambre” que los define y hace que éstos puedan saciar su carencia no de la fuente de las Musas sino del Monstruo de la Naturaleza

Llovió otra nube al gran Lope de Vega,
poeta insigne, a cuyo verso o prosa
ninguno le aventaja, ni aun le llega.

Era cosa de ver maravillosa
de los poetas la apretada enjambre,
en recitar sus versos muy melosa.

Éste muerto de sed, aquél de hambre;
yo dije, viendo tantos, con voz alta:
—¡Cuerpo de mí con tanta poetambre!—.

(II, vv. 388-396)

Siguiendo Cervantes con su imagen primera de un realismo donde los viajeros comen y beben, es lógico, entonces que los viajeros tuvieran hambre y sed, no sólo de la esencial agua de las Musas, sino de aquella que se siente en el estómago. Y así llegan a la hora de comer –sin que a Apolo de Delo (por algo era dios) se le ocurriera que había que comer– al jardín o huerto de las Hespérides, famoso por sus manzanas de oro mismas que robó Hércules cuando mató al dragón que las cuidaba:

En esto, se llegaba la oportuna
hora, a mi parecer, de dar sustento
al estómago pobre, y más si ayuna.
Pero no le pasó por pensamiento
a Delio, que el ejército conduce,
satisfacer al mísero hambriento.

(III, vv. 418-423)

Pero la sed y el hambre pueden ser permanentes en una dimensión casi consubstancial al hombre y sobre todo la imposibilidad de saciarla. Con un tono nada burlesco Cervantes nos dice hacia el final del *Viaje* que los sueños, sueños son, aunque traten de la sed real y el agua, “cristal fugitivo”, soñada:

Dormí, y soñé, y el sueño la primera
causa le dio principio suficiente
a mezclar el ahíto y la dentera.
Sueña el enfermo, a quien la fiebre ardiente
abrsa las entrañas, que en la boca
tiene de las que ha visto alguna fuente.
Y el labio al fugitivo cristal toca,
y el dormido consuelo imaginado
crece el deseo, y no la sed apoca.

(VI, vv. 10-18)

Siguiendo con la caracterización gustativa de las inspiradoras fuentes Apolo, después del episodio en la fuente Helicón, dice a la poética turba sobre el dulzor y sabrosura de las otras dos fuentes del Helicón:

Mas díjoles Apolo: —Otras dos fuentes
 aún quedan, Aganipe e Hipocrene,
 ambas sabrosas, ambas excelentes;
 cada cual de licor dulce y perene,
 todas de calidad aumentativa
 del alto ingenio que a gustarlas viene.—
 Beben, y suben por el monte arriba,
 por entre palmas, y entre cedros altos,
 y entre árboles pacíficos de oliva.

(III, vv. 385-391)

Pero no todas las imágenes relacionadas con el beber y el comer debían estar relacionadas con el agua pura y clara, pues así como hay una poesía “verdadera, la grave, la discreta, la elegante [...], la alta y la sincera”,

Hay otra falsa, ansiosa, torpe y vieja,
 amiga de sonaja y morteruelo,
 que ni tabanco ni taberna deja.
 No se alza dos ni aun un coto del suelo,
 grande amiga de bodas y bautismos,
 larga de manos, corta de cerbelo.
 Tómanla por momentos parasismos;
 no acierta a pronunciar, y, si pronuncia,
 absurdos hace y forma solecismos.
 Baco donde ella está su gusto anuncia,
 y ella derrama en coplas el poleo,

con pa¹⁸ y vereda, y el mastranzo y juncia.

(IV, vv. 169-180)

Esta otra poesía es claro que resulta más sabrosa, aunque sea propia de la taberna y el garito, va acompañada de la música sencilla de la sonaja y el mortero y tiene lugar en las fiestas familiares y de amigos, la reunión de la colectividad, y en ella el vino –Baco– es señor y sus formas poéticas, sencillas como la copla, huelen a poleo, menta y demás hierbas aromáticas, tal vez esté hecha de absurdos y solecismos y sea poco clásica y académica, pero en estos versos nos resulta atractiva, aunque quién sabe si esta haya sido la intención del poeta Cervantes que reclamaba un reconocimiento.

Una última imagen de la comida la tenemos en estos versos del capítulo final del *Viaje del Parnaso*, una vez que se ha llegado a la fuente Castalia, cuando los poetas, los envidiosos han recibido sus perlas y la rosa y llega Pegaso, aquel que con su pata hizo surgir la fuente Hipocrene, y cuyo estiércol recogían los poetas de cerebro flaco para usar como rapé, para que el estornudo consiguiente quitara los váguidos de cabeza. Ante el asco del poeta Cervantes, Apolo aclara lo noble del excremento por la virtud de lo aromático –ámbar y almizcle, ambos productos preciados de perfumería– de los piensos del ilustre rocín,

—Recibes, dijo Apolo, amigo, engaño
(leyome el pensamiento). Este remedio
de los váguidos cura y sana el daño.

No come este rocín lo que en asedio
duro y penoso comen los soldados,
que están entre la muerte y hambre en medio.

¹⁸ Modifico “compa”, lectura de Gaos, que no hace mucho sentido, y sigo la de Rodríguez Marín y Florencio Sevilla, aunque tampoco ha sido muy explicado el sentido de la locución, pero que en esa forma aparece en *La entretenida*.

Son deste tal los piensos regalados
 ámbar y almizcle entre algodones puesto,
 y bebe del rocío de los prados.

Tal vez le damos de almidón un cesto,
 tal de algarrobas, con que el vientre llena,
 y no se estríne ni se va por esto.

(VIII, vv. 175-186)

Pegaso bebe “rocío de los prados” (no puedo evitar hacer la asociación con el verso de las *Coplas* manriqueñas a propósito de lo efímero) y las áureas semillas del algarrobo, pariente de la bellota de la Edad Primera, lo cual –en contraste escatológico– no le provoca estreñimiento, aunque se trate de un antidiarreico.

A partir de esta revisión de imágenes de comer y beber en el *Viaje del Parnaso* se constata nuevamente

[...] que los grandes escritores del Siglo de Oro eran capaces de alzar, sobre unos elementos mínimos, construcciones variadísimas, yendo de lo burlesco a lo sagrado con toda naturalidad, a través de una amplia gama de matices. En este caso, el ideal de ser coronado en el Parnaso subsiste como aspiración máxima de todo poeta, con la particularidad de que este lugar soñado, lejos de ser uno de tantos paraísos donde imperan la calma y el ocio, constituye un campo constante de enfrentamientos, unas veces físicos y otros académicos, entre dos grupos: los “buenos” y los “malos” vates.¹⁹

Creo que es más interesante el lenguaje y el tono del texto, así como la creación de imágenes, y no tanto la referencialidad a la historiografía literaria, sin que por ello deje de ser una fuente informativa útil pues, “Muchas son las alusiones oscuras y los encomios sospechosos incluidos en el *Viaje del Parnaso*, que no se reduce –ni

¹⁹ Simón Díaz, *op. cit.*, p. 288.

mucho menos— a una sarta de nombres de ingenios elogiados, sino que se eleva hacia metas más ambiciosas —gracias, sobre todo, a su marca autobiográfica [...]—. Las alabanzas son muchas, pero pocas son las significativas”.²⁰

En general las imágenes que hemos visto llaman la atención por su humor y por su personal tono de sátira, la cual es, según nos ha dicho Adrienne Martín: “Never strident or bitter, Cervantes repudiates cruel satire to adopt more compassionate humor in pointed out our complex, paradoxical, and quintessentially *human* (imperfect but vitally) nature and our follies”.²¹

²⁰ Patrizia Campana, “Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*”, *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), p. 83.

²¹ Adrienne Laskier Martin, *Cervantes and the burlesque sonnet*, University of California Press, Berkeley, 1991, pp. 172-173.

IDEAS E IMÁGENES SOBRE LA MÚSICA EN EL VIAJE DEL PARNASO

Lorena Uribe Bracho

Graduate Center, City University of New York

En 1596, en Ferrara, Luzzasco Luzzaschi publicó su sexto libro de madrigales en casa de Vittorio Baldini. El volumen contiene una dedicatoria a la duquesa de Urbino —probablemente escrita a instancias de Alessandro Guarini— en la que figura el siguiente pasaje: “Son (serenísima señora) la música y la poesía tan parecidas y están por naturaleza tan unidas que bien puede decirse de ellas, no sin cierto misterio y según la leyenda, que ambas nacieron en un mismo parto en el Parnaso”.¹

Cualquier incursión en la emblemática y en la iconografía que representa al monte Parnaso revelará, también con misterio y según la leyenda, que la poesía y la música conviven de manera casi inextricable; que Apolo está rodeado de poetas y tiene en las manos un instrumento de cuerdas, que las musas —no importa que lo sean de la Astronomía, de la Historia o de la Tragedia— aparecen tocando instrumentos musicales. Las relaciones entre la poesía y la música se remontan, como bien se sabe, a los más antiguos orígenes: la primera épica se cantaba, la lírica toma su nombre del uso de la lira con la que se acompañaban los versos, la poesía de tradición oral se transmite con el soporte de una melodía.

¹ Luzzasco Luzzaschi, *Sesto libro di madrigali*, Vittorio Baldini, Ferrara, 1596, *apud* Claudio Gallico, *Historia de la música*, 4. *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Turner, Madrid, 1986, p. 130.

Giorgio Ghisi, *Apolo y las musas*

Para los autores del Renacimiento y el Barroco en España, el modelo de la Antigüedad grecolatina nunca estaba lejos. Se podía jugar con acercarse o alejarse de la temática y el catálogo de tópicos que ofrecían los clásicos, pero en ningún momento dejaban de ser el paradigma, y en ningún momento dejaban de ser textos dignos de emulación y referentes confiables de cómo proceder a la hora de crear una nueva obra literaria. En el caso de la poesía, esto conduce a una asociación —pensada, asumida y reelaborada a lo largo de varios siglos— con la música, y el *Viaje del Parnaso* de Cervantes no es la excepción. Porque Cervantes hace en el *Viaje* lo que casi siempre: jugar con la ambigüedad, con la burla, con la ironía; y, como siempre, lo hace a partir de tópicos identificables dentro de los que él encuentra la movilidad suficiente como para crear giros, inversiones, dobles discursos. Yo referiré algunas ideas y algunas escenas que parten de uno de esos tópicos: el que identifica lo poético con lo musical.

Empezaré por el primer capítulo, “cuando por la, aunque azul, líquida plata” del puerto de Cartagena el narrador ve venir “un bajel

a vela y remo/ que tomar tierra en el gran puerto trata”.² El poeta, que ha emprendido apenas su travesía, llega a la costa en su mula justo a tiempo para ver entrar “la hermosa/ Aurora por las puertas del oriente” (I, vv. 163-164), a cuya luz tenue se lleva la primera impresión visual: un bajel “del más gallardo, y más vistoso extremo” (I, v. 154), adornado de más riquezas que la nave de Argos, como “nunca vio bajel alguno/ el mar”(I, vv. 157-158).

Apenas ha terminado el narrador de pintar esta imagen cuando viene la segunda impresión —ahora auditiva—:

oyóse un estampido de repente,
 haciendo salva la real galera,
 que despertó y alborotó la gente.
 El son de los clarines la ribera
 llenaba de dulcísima armonía,
 y el de la chusma alegre y placentera.
 Entrábanse las horas por el día,
 a cuya luz con distinción más clara
 se vio del gran bajel la bizarría.
 Áncoras echa y en el puerto para,
 y arroja un ancho esquife al mar tranquilo,
 con música, con grita y algazara.

(I, vv. 166-177)

La aparición repentina de la dimensión sonora —con un “estampido”— completa la primera impresión que tiene el narrador del bajel y crea una escena alborotada, alegre, ruidosa, que marcará el tono de buena parte de la acción del *Viaje del Parnaso*. La imagen visual del bajel —que se reafirma conforme el día avanza y la luz permite distinguir las formas— se aviva con la aparición de “música,

² Todas las citas del *Viaje del Parnaso* están tomadas de Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1981, I, vv. 151-153.

grita y algazara” y, sobre todo, se pone en movimiento: se echan las anclas, se arroja un esquiife al mar, irrumpe en la escena Mercurio en su papel de mensajero de los “fingidos dioses”.³

Los clarines que se escuchan desde la ribera son los primeros instrumentos que aparecen en el poema. Según el *Diccionario de Autoridades*, el clarín es una “trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, va igualmente ensanchándose”;⁴ Covarrubias la define como “la trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara, la llamaron clarín”.⁵ En todo caso, el clarín es un instrumento cuyo sonido fuerte y nítido sirve para anunciar algo importante —por eso el tópicos del ‘clarín de la fama’—o para marcar el principio de una acción; suele aparecer en contexto de guerra, como en el siguiente pasaje de José de Sarabia:

Tocó el clarín bastardo
la esperada señal de arremetida,
y en batalla rompida,
teniendo cierta del vencer la gloria,
oyó su gente que gritó victoria.⁶

³ Tanto Mercurio como Apolo, que aparece más adelante en el *Viaje*, están asociados con simbología musical: “Hermes symbolizes the technical aspect of music —the art and crafts— while Apollo is identified with its creative and imaginative quality” (Kathi Meyer-Baer, “Musical Iconography in Raphael’s Parnassus”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8:2 (1949), p. 90).

⁴ Muestra de ese tópicos es el ejemplo que da el *Diccionario de Autoridades* para el uso metafórico de ‘clarín’, tomado de la dedicatoria del *Polifemo* de Góngora: “Que si la mia puede ofrecer tanto/ Clarín, y de la fama no segundo,/ Tu nombre oírán los términos del mundo”.

⁵ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe Maldonado y Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1994 [1611].

⁶ José de Sarabia, en José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Castalia, Madrid, 2003, p. 300.



Maestro del retablo de san Bartolomé, detalle del
Encuentro de los tres Reyes Magos

Lo que resulta extraño es que Cervantes diga que los clarines producen “dulcísima armonía”, frase que uno se podría imaginar asociada con la música de un instrumento mucho más delicado; una vihuela, por ejemplo, o un arpa como la que invoca Baltasar del Alcázar:

La olvidada arpa encuerda,
tañe y canta letra mía,
pues que tu dulce armonía
con la del Cielo concuerda.⁷

Quizá los dulces y armoniosos clarines de Cervantes sean un indicio de que el combate que se llevará a cabo no será del todo áspero ni del todo serio, quizá apunten a que será una batalla en favor de la belleza; de lo ‘dulce’ y de lo ‘armonioso’ de la buena poesía.

⁷ Baltasar del Alcázar, *Poesía*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2012, p. 237.

Una vez que Mercurio ha leído la lista de nombres entre los cuales Cervantes debe determinar quién tiene ingenio y quién no, que Cervantes ha escogido a los que le placen, que han llovido las “nubes de poetas llenas” (II, v. 338) y que Mercurio ha echado por la borda a los poetas malos que ha atrapado en su colador, la galera está lista para zarpar. La puesta en movimiento se anuncia, una vez más, con música:

De nuevo resonaron los clarines;
y así Mercurio, lleno de contento,
sin darle mal agüero los delfines,
remos al agua dio, velas al viento.

(II, vv. 436-439)

El tono de regocijo que marca el contento de Mercurio se mantiene en el capítulo siguiente; en la galera alegórica que “toda de versos era fabricada” (I, v. 245), la tripulación encuentra, para su deleite, actividades poéticas que colindan con las musicales:

Todos los del bajel se entretenían:
unos glosando pies dificultosos,
otros cantaban, otros componían.

(III, vv. 16-18)

Entre tanto buen ánimo, la nave avanza por el mar, con la ayuda —extraño caso— ¡de una banda de sirenas!

Soplaban dulces y amorosos vientos,
todos en popa, y todos se mostraban
al gran viaje solamente atentos.

Las sirenas en torno navegaban,
dando empujones al bajel lozano,
con cuya ayuda en vuelo le llevaban.

(III, vv. 7-12)



Vincenzo Cartari, *Las sirenas*

En vez de estorbar a la travesía, en vez de seducir a los tripulantes y llevarlos a la perdición, las sirenas —presumiblemente con todo y sus cantos, aunque no se mencionan directamente— actúan una y otra vez para ayudar a esta curiosa nave de los poetas:

De nuevo por el aire claro suena
el son de los clarines, y de nuevo
vuelve a su oficio cada cual sirena.

Miró el bajel por entre nubes Febo,
y dijo en voz que pudo ser oída:
—Aquí mi gusto y mi esperanza llevo.—

De remos y sirenas impelida
la galera se deja atrás el viento,
con milagrosa y próspera corrida.

(III, vv. 55-93)

A tal grado están las sirenas de parte de los buenos poetas que, cuando éstos se precipitan sobre los remos del bajel para lograr pasar entre los peligrosos montes Acroceraunos:

Debajo del bajel se somurrujan
las sirenas que dél no se apartaron,
y a sí mismas en fuerza sobrepujan.

Y en un pequeño espacio le llevaron
a vista de Corfú, y a mano diestra
la isla inexpugnable se dejaron.

(III, vv. 292-297)

Las sirenas —símbolos, al fin, de la música— se sumergen como patos y empujan el bajel por la parte de abajo hasta que se encuentra fuera de peligro. Más adelante, a petición de Apolo, Neptuno se meterá debajo de la embarcación de los malos poetas, con la diferencia de que en ese caso no será para ayudarlos, sino para picar el fondo de la nave con su tridente.

El sonido de clarines, como se ha visto ya en el bajel, marca el tono del combate y, junto con las cornetas, anuncian cambios en la acción y la aparición de nuevos personajes

Oyóse en esto el son de una corneta,
y un “trapa, trapa, aparta, afuera, afuera,
que viene un gallardísimo poeta”.

(IV, vv. 346-348)

La corneta es, según Covarrubias, “la bozina hecha de cuerno de que vsan los caçadores monteros, y los postillones. Tambien es instrumento musico que se tañe con los demàs, y con las voces”; el *Diccionario de Autoridades* explica que se le dio ese nombre “por ser algo curvo, y casi semejante al cuerno del toro”. En contextos poéticos suele aparecer con la función de anunciar; cuando Juan de



Salinas, por ejemplo, en el “Itinerario segundo” le pide a Cristóbal Pérez que le de buen recibimiento, la imagen que usa implica instrumentos musicales de celebración y anuncio:

A recibirme salid
con corneta y chirimía,
que víspera de los Santos
llegaré con mi familia.⁸

Al principio del capítulo VII, Cervantes invoca, para cantar al fiero Marte, a la “belígera musa” que tiene “la voz de bronce y de metal la lengua” (VII, vv. 1-2). La fuerza de la imagen depende en gran medida de su capacidad de síntesis, de cómo funciona simultáneamente en dos planos: el bronce y el metal es a la vez la materia de

⁸ Juan de Salinas, *Poesías humanas*, ed. de Henry Bonneville, Castalia, Madrid, 1987, p. 146.

las armas de guerra y la de los instrumentos de viento que se usan en el campo de batalla; la musa es, por lo tanto, una alegoría en la que se toma como gozne a la música bélica para juntar la idea de la escritura poética con los símbolos del combate:

Siguen al estandarte sus banderas,
de gallardos alféreces llevadas,
honrosas por no estar todas enteras.

Las cajas a lo bélico templadas
al mílite más tardo vuelven presto,
de voces de metal acompañadas.

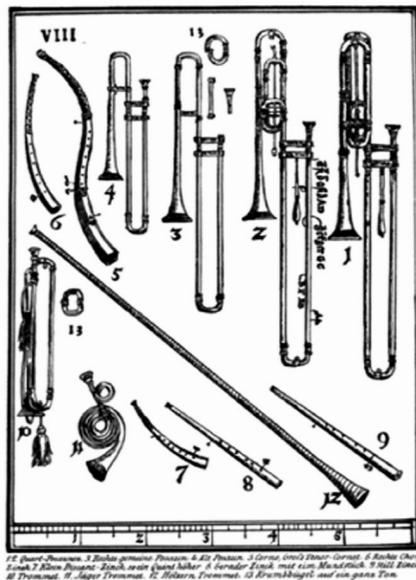
(VII, vv. 43-48)



La música está hecha por metales y tambores: “cajas a lo bélico templadas” que “ánima[n] los corazones de los soldádos, y gobierna[n] sus movimientos”,⁹ “al son de los cuales el campo se mueve, o marchando, o peleando”. Entre los posibles metales está la “bocina” (“El ronco son de más de una bocina/ instrumento de caza y de la guerra” [VII, vv. 85-86]) que en *Autoridades* figura como “instrumento músico de boca, hueco y corvo, que tiene el sonido como de trompéta. Hácense de cuerno, y se pueden fabricar de metál”, así como los instrumentos que tocan la retirada de la banda de los poetas malos en el capítulo VIII:

En esto el claro son de una bastarda
 alas pone en los pies de la vencida
 gente del mundo perezosa y tarda.

(VIII, vv. 22-24)



Desarrollo de la trompeta bastarda o trompeta española

⁹ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739.

La “bastarda” de “claro son” es la trompeta bastarda; según Covarrubias “la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave, y entre el clarín, que le tiene delicado y agudo”. El mismo proceso de parentesco da como resultado el “clarín bastardo” que apareció antes en el poema de José de Sarabia.

Todos estos instrumentos de guerra tienen una función a la que se hace referencia explícita en el texto. La música guarda el orden y el “militar concierto” (VI, v. 298), como dice Cervantes; es decir, que da armonía, que da cohesión a los ánimos militares. Esta función de los instrumentos bélicos no está muy lejos de la idea platónica de la música como un factor de consonancia, orden y armonía social:

El son de más de una templada caja,
y el del pífaro triste y la trompeta,
que la cólera sube y flema abaja,
así os incite con virtud secreta,
que despierte los ánimos dormidos
en la fación que tanto nos aprieta.

(VI, vv. 286-291)

En este pasaje hay un instrumento que no había aparecido antes: el pífaro, un precursor de la flauta traversa. La definición más sugerente del pífaro es sin duda la de Covarrubias: “instrumento musico de boca, que se tañe juntamente con el atambor de guerra, suena con soplo, sin meterse en la boca, que al sonido de cerca hace pif, para formar con aquel soplo el sonido en el pífaro, y de allí por onomatopeya tomó el nombre”. El *Diccionario de Autoridades* explica que es un “Instrumento Militar, bien conocido, que sirve en la Infantería, acompañado con la caxa. Es una pequeña flauta, de mui sonora y aguda voz, que se toca atravesada”.¹⁰

¹⁰ *Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘pifano’ o ‘pifaro’.



Hans Burgkmair

Los tratadistas musicales europeos de los siglos XVI y XVII clasificaban la música en “modos” que se distinguían entre sí de acuerdo con el efecto que provocaban en el escucha. Los elogios que se solían hacer de los músicos —desde el legendario Orfeo hasta los bastante más reales autores de tratados musicales— hablaban del “efecto” como uno de los medidores más importantes de la calidad de una obra musical; en el siguiente caso Francisco de la Cueva elogia el efecto del arte de Francisco de Montanos en un soneto que le dedica con motivo de la impresión de su *Arte de musica, theorica y practica* de 1592, y que figura entre los preliminares:

Con mayor gloria, con mayor espanto
 Haze su efecto el arte en que pudiste
 Vencer al mismo Apolo, y aprendiste
 Montano a suspender y admirar tanto.¹¹

¹¹ Francisco de la Cueva, en Francisco Montanos, *Arte de musica, theorica y practica*, Diego Fernandez de Cordoua y Obiedo, Valladolid, 1592, sección III (“Contrapunto”), p. 1.

Los efectos posibles caen a grandes rasgos dentro de los que hoy llamaríamos ‘estados de ánimo’: alegría, enojo, melancolía, etc. Se consideraba, por ejemplo, que había música que calmaba los ánimos iracundos; los tratados están llenos de ejemplos legendarios, como el caso, tomado de Boecio, de un joven enfurecido que desenvaina su espada y está a punto de atacar a un huésped que había insultado a su padre cuando, justo a tiempo, Empédocles altera el modo en el que está cantando y logra detener su enojo.¹² A la inversa, también se consideraba que había música —como la música bélica a la que se hace referencia en el *Viaje del Parnaso*— cuyo propósito era inflamar “los ánimos dormidos”: subir la cólera y bajar la flema. Otra leyenda que se relata en varios tratados del Renacimiento —entre ellos el *Cortegiano* de Castiglione— es la de Alejandro Magno: “Y assi se lee de Alexandre, que oyendo alguna vez estando comiendo tañer y cantar algunas cosas brauas y furiosas, fue forçado de dexar la comida y arremeter a las armas, despues mudando el musico aquella arte de son y ablandandose, amansarse el tambien, y boluer de las armas a la mesa”.¹³ Quizá el ejemplo más ampliamente difundido de los efectos — en este caso benéficos y calmantes— de la música es la historia bíblica de David, que tocando el arpa logró sosegar los ánimos inflamados de Saúl. En el capítulo III del *Viaje*, Cervantes alude con humor a esta historia cuando Mercurio dice:

¿Carece el cielo de poetas santos,
puesto que brote a cada paso el suelo
poetas, que lo son tantos y tantos?

¹² Véase Boethius, *Fundamentals of Music*, en Oliver Strunk (ed.), *Source Readings in Music History*, ed. revisada de Leo Treitler, Norton, New York-London, 1998, pp. 139-140.

¹³ Baldassare Castiglione, *Il cortegiano*, versión de Juan Boscán, *El cortesano*, Martin Nutio, Anvers, 1561 (1ª ed. 1534), f. 56r.

¿No se oyen sacros himnos en el cielo?
 ¿La arpa de David allá no suena,
 causando nuevo accidental consuelo?

(III, vv. 214-119)

Igual que en el *Parnassus* que pintó Raffaello en la Salla della Segnatura del Vaticano, el que termina rigiendo en la cima del monte es Apolo, rodeado de una banda de buenos poetas. Pero su triunfo no resulta nada fácil; como explica Cervantes, tras los esfuerzos de la batalla la luminosidad del dios ha quedado un tanto menguada:

Del cansancio, del polvo y del trabajo
 las rubicundas hebras de Timbreo,
 del color se pararon de oro bajo.

(VIII, vv. 37-39)

Sin embargo, Apolo —que en el cuadro de Raffaello aparece como el dios de la música, tocando la viola da braccio¹⁴— logra juntar las fuerzas que le quedan y celebrar su triunfo de manera acorde con su personalidad musical:

Pero, viendo cumplido su deseo
 al son de la guitarra mercuriesca
 hizo de la gallarda un gran paseo.

(VIII, vv. 40-42)

La “gallarda” es una danza que se había vuelto sumamente popular en el siglo XVI y el “paseo” es una de las figuras que trazan sobre el suelo los bailarines. El espíritu festivo de la danza es contagioso; pronto las musas, que se habían retirado “mientras duraba la contienda dura”, salen de sus escondites y se unen al regocijo:

¹⁴ Véase Meyer-Baer, *op. cit.*, p. 95.

Melpómene, Tersícore y Talía,
 Polimnia, Urania, Erato, Euterpe y Clío,
 y Calíope, hermosa en demasía,
 muestran ufanas su destreza y brío,
 tejiendo una entricada y nueva danza
 al dulce son de un instrumento mío.

(VIII, vv. 55-60)

Aquí la danza se representa como una actividad “entricada” que requiere de “destreza y brío” pero, como todo en Cervantes, en el *Viaje del Parnaso* la danza está sujeta a la ambivalencia. En el capítulo V, Cervantes desprecia a los poetas que hacen coplas para la zarabanda y otros bailes:

[...] poetas zarabandos
 de aquellos de la seta almidonada;
 de aquellos blancos, tiernos, dulces, blandos,
 de los que por momentos se dividen
 en varias setas y en contrarios bandos.

(V, vv. 209-213)

El adjetivo ‘almidonado’ tiene el sentido de ‘afeminado’, como apunta Vicente Gaos en su edición, como sugieren los otros adjetivos que acumula Cervantes en este pasaje y como constata una aparición subsecuente del término, al final del capítulo VII:

Otra cuadrilla, virgen por la espada,
 y adúltera de lengua, dio la cura
 a sus pies, de su vida almidonada.

(VII, vv. 343-345)

Al margen de la presencia de la música de la guerra y de la fiesta en la trama, hay una segunda manera, un poco más sutil, en la

que cobra importancia la música en el texto de Cervantes, y que sale a la luz cuando se leen con cuidado las palabras con las que se elogia —aunque sea con ironía— la ‘buena’ poesía. En uno de los tratados breves del teórico musical Johannes Tinctoris, titulado *Complexus Effectuum musices* y escrito en Nápoles entre 1573 y 1574, se enumera una serie de efectos de la música; entre ellos “Atenuar el trabajo” —como el de los remeros del bajel poético al principio de la obra—, “incitar los ánimos a la lucha”, “Dar fama a quien la practica” y “Eleva la mente terrenal”.¹⁵ Estas últimas dos cualidades, atribuidas por Tinctoris a la música, son muy cercanas a las cualidades que asocia Cervantes con la buena poesía. La parte de la fama requiere de poca explicación: todo el *Viaje del Parnaso* está enfocado en hacer que recaiga la fama sobre unos (pocos) poetas y la ignominia sobre (muchos) otros. Acerca de la ‘elevación de la mente terrenal’ se puede abundar un poco más. Es un tópico del Renacimiento y el Barroco que tanto la música como la poesía bien logradas ‘elevan’ y ‘suspenden’ al que las escucha. Lope de Vega, por ejemplo, dice en un soneto:

Canta Amarilis, y su voz levanta
mi alma desde el orbe de la luna
a las inteligencias, que ninguna
la suya imita con dulzura tanta.¹⁶

De acuerdo con el neoplatonismo, la *musica humana* puede funcionar como vía para conducir el alma del individuo hacia el alma universal, restableciendo así la unidad de la que se gozaba en un principio. Para Marsilio Ficino, por ejemplo, cuando la música humana imita a la música del cielo, “despierta maravillosamente nuestro espíritu y lo eleva hacia la influencia celestial, en tanto que la influencia

¹⁵ *Apud* Gallico, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶ Lope de Vega, *Obras Poéticas I*, ed. de José Manuel Bleuca, Planeta, Barcelona, 1969, p. 1287.

celestial ejerce su influencia hacia abajo sobre nuestro espíritu”.¹⁷ En la famosísima oda “A Francisco de Salinas” de Fray Luis de León, el alma sigue una trayectoria vertical y recobra la memoria perdida de su origen con el “son divino” de la música “gobernada por la sabia mano” del organista:

Traspasa el ayre todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.¹⁸

Así como en el poema de Fray Luis, “El ayre se serena/ y viste de hermosura y luz no usada” cuando suena la música de Salinas, en el *Viaje del Parnaso* la armonía ‘hiera’ el aire cuando aparece la alegoría de la Poesía verdadera:

En esto pareció que cobró el día
un nuevo resplandor, y el aire oyóse
herir de una dulcísima armonía.

(IV, vv. 100-103)

El instrumento que produce la armonía no se especifica, probablemente porque se trata de la armonía abstracta y difícilmente definible de la poesía. Sin embargo, vale la pena notar que Cervantes ha usado de nuevo la misma frase —“dulcísima armonía”— con la que describía el son de los bélicos clarines en el primer capítulo, los clarines que suenan cuando el narrador se encuentra por primera vez con el bajel que va a salir en defensa de la poesía verdadera.

¹⁷ Marsilio Ficino, *De triplici vita*, en Strunk, *op. cit.*, p. 387. La traducción es mía.

¹⁸ Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. de Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1998, p. 98.



Cesare Ripa, *Alegoría de la Poesía*

Así como se establece una cierta identidad entre la música y la poesía con el uso de la frase “dulcísima armonía”, se establece una relación entre la música y la retórica cuando el narrador se refiere a la magia de las palabras de Mercurio con una frase casi idéntica —“suavísima armonía”— en el pasaje en el que el dios mensajero le habla al narrador de la naturaleza del bajel poético, y le explica cómo “No le formaron máquinas de encanto/ sino el ingenio del divino Apolo” (I, vv. 301-302):

En fin, con modos blandos y süaves,
 viendo Mercurio que yo visto había
 el bajel, que es razón, lector, que alabes,
 junto a mí se sentó, y su voz envía
 a mis oídos en razones claras
 y llenas de suavísima armonía,

diciendo: —Entre las cosas que son raras
y nuevas en el mundo y peregrinas,
verás, si en ello adviertes y reparas,
que es una este bajel de las más dignas
de admiración, que llegue a ser espanto
a razones remotas y vecinas.

(I, vv. 289-300)

La “suavísima armonía” de las palabras de Mercurio es eco de la retórica del ingenio con la que se construye la poesía verdadera, según la descripción que se da en el capítulo IV de la ninfa resplandeciente entre las demás ninfas: “como hace/ el sol ante la luz de las estrellas” (IV, 107-108), que resulta ser la alegoría de la Poesía:

Es de ingenio tan vivo y admirable,
que a veces toca en punto que suspenden,
por tener no sé qué de inexcrutable.

Alábanse los buenos, y se ofenden
los malos con su voz, y destos tales
unos la adoran, otros no la entienden.

(IV, vv. 211-216)

La Poesía ‘toca en punto que suspende’, y los poetas que elogia Cervantes —aunque muchos de los elogios sean mitad burla— están asociados con imágenes de elevación: el conde de Saldaña ‘se levanta en alas de su ingenio’, el Brocense se ‘levanta sobre el cielo’ con la alabanza de Apolo, etcétera. La idea misma de impedir la subida al Parnaso de los malos poetas implica que la ascensión debe estar reservada para los pocos que —como Cervantes— verdaderamente la merecen. Porque así como hay una poesía elegante y musical, “Hay otra falsa, ansiosa, torpe y vieja,/ amiga de sonaja y morteruelo” (IV, vv. 169-170); la Poesía que se representa “envuelta en pobres paños” (IV, v. 154), no con una vihuela o con una viola da gamba, sino con

el instrumento más elemental posible. En una glosa que aparece en un cancionero manuscrito del siglo XVI, por ejemplo, se distingue lo ‘elevado’ de las castañuelas de Elvira (tomadas del estribillo “Elvira tus castañetas/ para mi fueron saetas”) con lo mundano de un conjunto de instrumentos en el que figura el morteruelo:

No digan son de cornetas
morteruelo ni tabletas
questas son cosas del suelo
y gratia gratis del cielo
Elvira tus castañuelas.¹⁹

Covarrubias explica que el morteruelo es “un instrumento a modo de mortero, con su manecilla, que suelen tañer los muchachos” (para dar una idea de la sofisticación de este instrumento, entre sus sinónimos están ‘machaca’, ‘machacador’, ‘majadero’, ‘majador’, ‘molcajete’ y ‘tritador’). La mala poesía se queda en ese sonsone-te machacoso, mientras que la ‘poesía verdadera’, según nos cuenta Cervantes, tiene el mismo poder sobre los ánimos que hemos visto que los tratadistas atribuyen a la ‘verdadera’ música:

El curso de los ríos apresura,
y le detiene; el pecho a furia incita,
y le reduce luego a más blandura

(IV, vv. 196-198).

Sin embargo, hay versos mal logrados que, lejos de ablandar el pecho, lo hieren y lo ofenden con la dureza de su sonido, cosa que Cervantes aprovecha más de una vez para hacer un juego de palabras entre ‘canto’ poético y musical y ‘canto’ como borde afilado y potencial arma arrojada:

¹⁹ *Cancionero*, 1590 (BNE, MSS/22028), f. 259v.

Colábanse los buenos y los santos
y quedábanse arriba los granzones,
más duros en sus versos que los cantos.

(II, vv. 406-408)

Un libro mucho más duro que un canto
a Jusepe de Vargas dio en las sienes,
causándole terror, grima y espanto.

(VII, vv. 160-162)

Tanto la poesía como la música bien logradas deben tener sonoridad, deben tener consonancia, deben tener armonía; de eso dependerá que el resultado suene noble y elevado:

[...] Este es Tejada,
de altisonantes versos y sonoros,
con majestad en todo levantada.

(II, vv. 193-195)

El polo contrario a la simpleza del morteruelo es la musicalidad, “el verso numeroso” que Cervantes atribuye a Luis Vélez de Guevara (II, vv. 166-170) —armonioso y bien medido como se miden la música y la poesía—, o el verso agudo, sonoro y grave que logra modular con gracia y agudeza el ingenio de Góngora:

es aquel agradable, aquel bienquisto,
aquel agudo, aquel sonoro y grave
sobre cuantos poetas Febo ha visto;
aquel que tiene de escribir la llave
con gracia y agudeza en tanto extremo,
que su igual en el orbe no se sabe;
es Don Luis de Góngora, a quien temo
agraviar en mis cortas alabanzas,

aunque las suba al grado más supremo.

(II, vv. 52-60)

¿Cómo se logra esa armonía? ¿A qué se debe esa musicalidad? Por un lado Cervantes alaba la exquisita agudeza de Góngora o la belleza de un trono “de oro y de marfil labrado” “do el arte a la materia se adelanta” (VI, 80-81), y por otro lado retoma el tópico de Garcilaso y de Fray Luis del “canto no aprendido” de las aves y la belleza natural del *locus amoenus*:

Los dulces pequeñuelos ruseñores
con cantos no aprendidos, le decían,
enamorado della, mil amores.

Los silgueros el canto repetían,
y las diestras calandrias entonaban
la música que todos componían.

(VI, vv. 238-243)

Incluso dentro del mismo pasaje hay un contraste paradójico: el canto no aprendido se opone a la idea de la composición musical del último verso, un acto volitivo que sólo puede ser atribuido metafóricamente a los jilgueros y las calandrias. Como dice Cervantes en el capítulo tercero,

Naturaleza y arte allí parece
andar en competencia, y está en duda
cuál vence de las dos, cuál más merece.

(II, vv. 436-438)

Quizá la mejor respuesta sea la que reconoce que nunca va a ganar ninguno de los dos, que la belleza y la musicalidad de la escritura están, en todo caso, en el espacio de tensión entre arte y naturaleza. Quizá, para entender la factura de la armonía poética —según

Cervantes— haga falta tomar en cuenta la reflexión que se hace al respecto en el *Quijote*, donde se dice “que el natural poeta que se ayu-
dare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por
saber el arte quisiere serlo; la razón es porque el arte no se aventaja
a la naturaleza, sino perficónala; así que, mezcladas la naturaleza y
el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta”.²⁰

La línea que divide a la escritura y el canto es muy tenue, y se
desdibuja con el uso constante de metáforas musicales tópicas para
referirse a la escritura de versos. Bernardo de Balbuena aparece “en
las selvas de Erifile, cantando” (II, v. 207), otro poeta “[...] cantó que la
amorosa llama/ en mitad de las aguas le encendía” (III, vv. 34-35),
uno más aparece tranquilamente cantando un motete:

A la sombra de un mirto, al verde amparo,
Jerónimo de Castro seстеaba,
varón de ingenio peregrino y raro.
Un motete imagino que cantaba
con voz süave; yo quedé admirado
de verle allí, porque en Madrid quedaba.

(III, vv. 406-411)

El mismo Cervantes se refiere más de una vez a la musicalidad
de sus palabras; al principio del capítulo IV presume de que en su
Galatea había hecho que las selvas se llenaran de ‘alegres cantilenas’
(IV, v. 54), y al final del capítulo equipara su propia escritura —no
sin humor—²¹ al legendario canto del cisne:

²⁰ *Quijote*, II, XVI.

²¹ En el primer capítulo ya se ha comparado a sí mismo al cisne, pero más por las
canas que por la voz: “cisne en las canas, y en la voz un ronco/ y negro cuervo [...]”
(I, 103-104). Más adelante el cisne será la insignia de Apolo y el cuervo será el estandarte
de los poetas malos.

Mas no se espere que yo aquí la escriba,
 sino en la parte quinta, en quien espero
 cantar con voz tan entonada y viva
 que piensen que soy cisne y que me muero.

(IV, vv. 562-565)

Los elogios de la música y la poesía son intercambiables: por eso la música está imbricada en las concepciones de la buena poesía que aparecen en el *Viaje del Parnaso*. Por eso, quizá, la música es tan importante en el desarrollo de la acción de una batalla que defiende la elevación de la verdadera poesía y expulsa a las faldas del cerro a los poetas sordos y mediocres. Por eso en el *Persiles*, Cervantes dice que la excelencia de la poesía “es habilidad, que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos”.²² Por eso es posible la inverosímil coincidencia de que Cosimo Bartoli, en el tercero de sus *Ragionamenti Accademici* publicados en Venecia en 1567, diga que el discípulo de Ockeghem, Josquin Desprez, fue para la música “un monstruo de la naturaleza”.²³

²² *Persiles*, III, 2.

²³ *Apud Gallico, op. cit.*, p. 114.

LA FUNCIÓN DEL SUEÑO EN EL VIAJE DEL PARNASO

Grissel Gómez Estrada

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

El *sueño* constituye un asunto muy utilizado en la literatura universal como tema, motivo o ambiente, entre otros. Ya Freud había descubierto “la frecuencia con que la poesía –tanto la popular como la literaria– ha empleado los sueños para la descripción de complicados estados del alma. Son innumerables las obras literarias [...] en las que los sueños intervienen intensamente en la acción y en la vida anímica de los personajes”.¹ Sin limitarse a ser escenario de una obra, el sueño es utilizado de múltiples formas, tanto en la poesía como en la narrativa.

En específico, el *sueño* fue un tema constante durante el Barroco. Producto del tópico del *desengaño* provocado por un contexto histórico adverso, pero también por un cambio en el paradigma del pensamiento humano, que resulta de la transición del hombre medieval al hombre moderno, el sueño se manifiesta tanto en la filosofía como en la literatura para hablar sobre la realidad y cómo se percibe: Descartes reflexiona sobre las diferencias entre lo vivido en el sueño y en la vigilia, y encuentra que tales diferencias no son tan profundas, pues las sensaciones en ambos casos son reales. De esta manera, los sentidos pueden engañarnos al grado de confundir lo real y lo imaginado (como ocurre en el *Quijote*, en el episodio de los batanes). Por ello, sólo la razón, manifestada a través de la *duda*, puede llevarnos a conocer y explicar la realidad.

¹ Otto Rank, “Apéndice. El sueño y la poesía”, en Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992, p. 522.

Asimismo, los escritores postulan que la vida es un engaño, una máscara cuya fugacidad es similar al sueño, y éste, a la muerte. Al respecto, sintetiza José Ángel Ascunce:

“La vida es sueño” como lugar común refleja la conciencia de desorientación y perplejidad que ofrece el hombre barroco. De igual manera, revela la plena indefinición que caracteriza su visión de la realidad al no saber o al no poder diferenciar principios o realidades aparentemente tan bien delimitados como los del sueño frente a los de la vigilia, la lógica frente a la inconsciencia, la imaginación frente a la ficción, etc. En el Barroco no hay certezas ni seguridades de nada.²

Sin embargo, en el *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, el sueño cumple diferentes funciones, incluida la del desengaño mencionada anteriormente, como se verá en este estudio.

Viaje del Parnaso, largo poema narrativo, se inscribe dentro del género de “viaje visionario medieval”³ que retomaran varios autores de la época, desde Góngora, en sus *Soledades*, hasta Sor Juana, quien escribirá el viaje en un sueño que emprende el espíritu para encontrar el conocimiento, entre muchos otros. La fuente directa de donde se inspira Cervantes es *Viaggi di Parnaso*, de Cesare Caporali, al realizar una especie de clasificación entre buenos y malos poetas de la época, lo que culmina en una batalla alegórica donde vence la buena poesía. Esta suerte de juicio literario sirve para mostrar un acontecimiento real. Me refiero al hecho de que no se invitara a Cervantes a la corte del conde de Lemos, virrey de Nápoles, en 1608, quien tenía fama de proteger a los mejores hombres de letras de España. Y será por

² José Ángel Ascunce, “El tópico cultural de ‘la vida es sueño’ en el *Quijote*”, en *Cervantes. Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, t. 1, p. 100.

³ Edward C. Riley, “*El viaje del Parnaso* como narración”, en *Cervantes. Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, p. 492.

medio de este poema que nuestro autor “Sale, en fin, de sí mismo desdoblándose en otro, insertándose en ella [mitografía] como personaje a la par que autor, y pudiendo así a través suyo, o del dios Mercurio, echar fuera del pecho lo que llevaba encerrado en él, acongojándolo”.⁴

Para cumplir su cometido, Cervantes decide prescindir del realismo, lo cual, dice Riley, era común en esta época: “es natural que en el Siglo de Oro tales consideraciones se expresen en verso, asimismo en cuanto a los asuntos personales y en cuanto a las ideas y opiniones sobre la poética. [...] Pero Cervantes eligió además como vehículo de expresarse una forma de poesía narrativa, esencial aunque no exclusivamente satírica y visionaria”.⁵ La poesía narrativa es un medio conveniente para ficcionalizar un hecho real, personal, pero también social, en el cual los autores comienzan a publicar sus obras independientemente de la corte. Así, en este texto, Cervantes metaforiza todo para lograr su propia “canonización”.⁶

De esta forma, encontramos la primera función del sueño: un medio de mostrar una verdad o realidad interior. En esta tónica, nuestro autor utiliza símbolos y alegorías, recursos propios de la poesía, pero de los que también están compuestos los sueños y que connotan cuestiones ligadas con la interpretación de la realidad. La alegoría permite encarnar en algo “real” abstracciones imposibles de asir. Así, la lucha entre buenos y malos poetas se encarna en una batalla: rimas, sonetos, romances son algunas de las armas de ambos grupos, aunque a veces se confundan con objetos reales: “De nuevo afilaré la espada mía,/ digo mi pluma, y cortaré/ de suerte que dé nueva excelencia a la porfía”.⁷

⁴ Vicente Gaos, “Introducción”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 2001, p. 31

⁵ Edward Riley, *op. cit.*, p. 497.

⁶ Pedro Ruiz Pérez, “El Parnaso se desplaza”, *La distinción cervantina: poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2006, p. 72.

⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 2001, VIII, vv. 7-9.

Ya se había visto algo parecido cuando don Quijote baja a la Cueva de Montesinos. Para Avalle-Arce, el sueño en la cueva significa para el caballero “mirar detenidamente a su mundo por dentro”,⁸ pero no de forma directa, sino simbólica, la decadencia y desaparición del mundo de los caballeros medievales. Con ello, se desmorona también el mundo inventado e idealizado de don Quijote, a través de una Dulcinea vulgar que le pide prestado dinero al caballero, por ejemplo.

Los lectores debían conocer no sólo la referencia autobiográfica, sino también lo que Ellen Lokos califica como lenguaje emblemático:

Gracias a la inmensa popularidad contemporánea de los libros de emblemas, Cervantes disponía de un lenguaje pre-establecido que le facilitó, mediante el uso de un lenguaje de alusiones y relatividades, el acceso a diversas capas de significación. El empleo de este lenguaje cifrado, espigado de fuentes como el *Emblematum liber*, de Alciato, y los *Emblemas morales* de Covarrubias, le permitió a Cervantes insinuar su intención de manera muy sutil a un público selecto, destinado a captar todo el valor expresivo de las imágenes ahí veladas.⁹

En muchas ocasiones, los símbolos en el *Viaje del Parnaso* son usados para representar personas y lugares que están en un estrato superior al de los poetas, quienes sí son nombrados y relacionados con escritores reales. El Parnaso simboliza la cumbre de los poetas y Apolo al Conde de Lemos. A su vez, la alegoría, representación de una idea abstracta a través de un personaje (muy utilizada en la literatura medieval), humaniza a la Poesía, “universal señora”, y la Vanagloria, hija del Deseo y la Fama, hermana de la Adulación y la Mentira, que adula y se lleva la gloria “como el viento leve”.

⁸ Juan Bautista Avalle-Arce, “Don Quijote o la vida como obra de arte”, en Georges Haley (comp.), *El Quijote*, Taurus, Madrid, 1980, p. 222.

⁹ Ellen Lokos, “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9:1 (1989), p. 64.

En esta parte vemos que el sueño cumple también, en segundo lugar, la función del conocido desengaño. “Esto escuché, y en escuchando aquesto,/ dio un estampido tal la Gloria vana,/ que dio a mi sueño fin dulce y molesto” (VI, vv. 232-234). Nótese: el juego de palabras que desenmascara a la vanagloria, invirtiendo su nombre, termina con el “sueño” del poeta. Cervantes convierte al *Viaje* “en la epopeya burlesca de las ilusiones y vanidades del hombre, ejemplificadas en el ciego afán de gloria de los poetas”.¹⁰

Una constante en el poema es la queja sobre la condición de los poetas. Sin importar su viaje al Parnaso, el reconocimiento errático de Apolo, el narrador se queja de continuo sobre la situación real de los poetas:

El más hambriento se quedó dormido:
dos cosas repugnantes, hambre y sueño,
privilegio a poetas concedido.

Yo quedé, en fin, dormido como un leño
llena la fantasía de mil cosas,
que de contallas mi palabra empeño,
por más que sean en sí dificultosas.

(V, vv. 328-334)

El poeta se desengaña, pues a pesar de saberse uno de los mejores escritores de España, no encuentra lugar donde sentarse en el Parnaso, y tampoco puede, en su casa de Madrid, aspirar a un bienestar económico por su actividad creadora. En pocas palabras, debe “regresar” a la tierra, a la realidad:

Fuíme con esto, y, lleno de despecho,
busqué mi antigua y lóbrega posada,
y arrojéme molido sobre el lecho;

¹⁰ Vicente Gaos, *op. cit.*, p. 31.

que cansa, cuando es larga, una jornada.

(VIII, vv. 454-457)

Así, el desengaño se manifiesta en la cruda realidad. A pesar de pertenecer a las huestes vencedoras ante falsos poetas, nada es suficiente para ser reconocido. Todo esto mediante la sátira, la parodia, quizá, de unos recursos poéticos, es decir, las alusiones mitológicas, ya muy utilizados.

En tercer lugar, tenemos al sueño como oráculo. Es hasta el capítulo VI cuando la voz lírica narradora comienza a hablar de este tipo de sueño:

De una de tres causas los ensueños
se causan, o los sueños, que este nombre
les dan los que del bien hablar son dueños;
primera, de las cosas de que el hombre
trata más de ordinario; la segunda
quiere la medicina que se nombre
del humor que en nosotros más abunda;
toca en revelaciones la tercera,
que en nu[e]stro bien más que las dos redunda
Dormí, y soñé, y el sueño la primera
causa le dio principio suficiente
a mezclar el ahíto y la dentera.

(VI, vv. 1-12)

Por cierto, en el *Persiles*, también se muestra la misma interpretación de los sueños:

Si yo no estuviera enseñado en la verdad católica, y me acordara de lo que dice Dios en el Levítico: “No seáis agoreros, ni deis crédito a los sueños”, porque no a todos es dado el entenderlos, que me atreviera a juzgar del sueño que me puso en tan gran sobresalto, el cual, según a

mí parecer, no me vino por algunas de las causas de donde suelen proceder los sueños, que, cuando no son revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día.¹¹

Sobre este asunto, dice Avalor-Arce: “Estas interpretaciones, de los sueños arraigan en una antigua tradición occidental, que se origina en Platón, *República*, 571c, y se divulga a través de Calcidio, y [...] Cicerón, y su comentarista Macrobio”.¹² En efecto, Platón habla, a lo largo de su obra, del origen y función de los sueños, no sin caer a veces en contradicciones. En el sueño, afirma el filósofo, una parte del alma “se atreve a todo, como si se la hubiese liberado y desatado de la vergüenza y la sensatez”.¹³ Sin embargo, el sueño también puede ser muestra de que “Dios ha concedido la adivinación al elemento débil del espíritu humano”,¹⁴ es decir, esa parte oscura del alma, teniendo como consecuencia que, aunque a veces los dioses manden mensajes a través de los sueños, siendo así estos una especie de oráculo, no cualquiera, dados los símbolos inherentes del sueño, puede interpretarlos, sólo los sabios están capacitados para ello, como Sócrates. Según Sergio Pérez,

Platón no afirma que las imágenes son producidas por las realidades mismas, sino por la interferencia divina. Los sueños (o al menos cierta clase de ellos) no se originan automáticamente en la mente del hombre, no más que una sombra es automáticamente producida por el fuego. Puesto que esta ilusión puede en ciertos casos ser producida por

¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalor-Arce, Castalia, Madrid, 2001, pp. 136-137.

¹² *Ibid.*, p. 137, nota, 116.

¹³ Platón, “La república, o de la justicia. Libro noveno”, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, p. 813.

¹⁴ Platón, “Timeo, o de la naturaleza”, *ibid.*, p. 1157.

los dioses, Platón toma la precaución de no acusarla de engaño porque, como se verá más adelante, algunos sueños inspirados por los dioses ofrecen un acceso inesperado a la verdad.¹⁵

Los sabios tienen la tarea de encontrar la verdad revelada por los dioses:

El sueño de Sócrates es entonces el acceso a una realidad que, como aquella del alma, es inaprehensible con la pura razón y testimonia la posibilidad de una aproximación no racional a la verdad. Porque, a pesar de todo, asaltan al hombre preguntas que la razón sola no parece ser capaz de resolver.¹⁶

Sobre las causas de los sueños, en los versos citados del *Viaje del Parnaso*, se menciona en efecto que la realidad se refleja en los sueños (lo que Freud llamaría el “resto diurno”). Y explica, con ejemplos generales, esta idea, como se ve en el sueño del soldado que, al igual que don Quijote, “Pelea [...] dormido casi al modo que despierto/ se mostró en el combate fiero armado” (VI, vv. 19-20).

No se comenta nada sobre la segunda causa de los sueños: los humores. Pero, sobre la tercera causa, el sueño como oráculo, como mensaje de dios, y, en ese sentido, como un medio para acceder a ciertas verdades: 1) al Parnaso llegan también malos poetas; 2) en el Parnaso se puede negar el asiento a buenos poetas; 3) aunque se llegue al Parnaso, esto no asegura que el poeta tenga recursos para vivir con decoro. La vanagloria dura un instante (igual que el sueño, por cierto). El estereotipo del poeta (que sigue vigente) mostrado en los “Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles” y siempre irónico, es una muestra. Seguiré tocando

¹⁵ Sergio Pérez Cortés, “Platón y los sueños”, *Versión*, 21 (2008), p. 176.

¹⁶ *Ibid*, p. 183.

esta función del sueño de continuo, a lo largo de este estudio, pues es fundamental.

En cuarto lugar, el sueño es utilizado con fines de verosimilitud. Si bien es evidente que Cervantes experimentó varios géneros literarios y, en ese sentido, sus pretensiones implicaban utilizar técnicas tan distintas como la introducción de elementos realistas o elementos maravillosos, según el caso, también permaneció latente su racionalismo que lo llevó a explicar, casi hasta las últimas consecuencias, cualquier cosa que sonara alejada de la *verosimilitud*.

En el *Quijote*, por ejemplo, se siente obligado a explicar la omnisciencia del autor por el hecho de ser moro y, por ello, dice don Quijote: “Yo te aseguro, Sancho [...], que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir”,¹⁷ es decir, sólo un moro, que practica la magia en un modo similar a los magos de los libros de caballerías, es capaz de meterse incluso a los pensamientos más recónditos de los personajes, en una historia presumiblemente verdadera.

Riley encuentra varios ejemplos sobre este asunto en *Persiles y Sigismunda*, por ejemplo: “Lo milagroso se resuelve en un anticlímax racionalista cuando la iglesia que iba a ser destruida por el fuego se mantiene intacta ‘no por milagro’, sino porque las puertas son de hierro y el fuego en realidad no muy grande”.¹⁸

Y qué decir del diálogo del que fue testigo el Alférez en *El coloquio de los perros*, cuya mejor explicación al hecho de haber oído la conversación de dos de estos animales es que se hallaba dormido: “Pero puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien

¹⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, II, II, p. 645.

¹⁸ Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966, p. 298.

fueren, hablaron?”.¹⁹ Aunado a esto, la sospecha de que dicho coloquio fue un sueño crece al tomar en cuenta que el Alférez “casi” vio a los perros, es decir, sólo los escuchó, y que estaba todavía restableciéndose de la fiebre.

Al final, lo importante es el artificio. Dice Peralta, el lector del *Coloquio*: “Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa [sobre la veracidad de la historia leída]. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta”.²⁰

Siguiendo con el *Viaje del Parnaso*, el personaje-narrador Cervantes advierte con mesura, como hombre racionalista:

Yo, que siempre guardé el común decoro
en las cosas dormidas y despiertas,
pues no soy troglodita ni soy moro,
de par en par del alma abrí las puertas,
y dejé entrar al sueño por los ojos
con premisas de gloria y gusto ciertas.

(VI, vv. 28-33)

Ni troglodita ni moro: es decir, no soy mago y logro identificar la diferencia entre el sueño y la vigilia. En esta parte, Cervantes menciona el problema que desarrolló Descartes y, con ello, hace alusión a su racionalismo. Al respecto Américo Castro opina que es “un pasaje importante en que Cervantes resume su credo intelectual y artístico”,²¹ comparable con este otro, del *Persiles*:

Es excelencia de la historia, que cualquiera cosa que en ella se escriba
puede pasar el sabor de la verdad que trae consigo, lo que no tiene la

¹⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, REI, México, t. 2, p. 294.

²⁰ *Ibid.*, p. 359.

²¹ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1980.

fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud, que a despecho y a pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forma una verdadera armonía.²²

Aunque la historia sea mentira, es decir, ficción, será poseedora de una *verdad* poética. Al comparar estas dos citas, Castro afirma: “es forzoso interpretar el pasaje de *Viaje del Parnaso*, en que Cervantes afirma que siempre buscó en sus obras la ‘consonancia’ y rechazó la ‘disparidad’ [...]. La armonía y el acuerdo no es sólo una cualidad objetiva, sino un proceso activo de conocimiento”.²³

En este caso, el sueño va a ser el vehículo para llevar a cabo la búsqueda de la verdad poética, y la poesía, un medio de conocimiento. Entonces, la voz narrativa, rendida, sueña con ese espacio, su *beatus ille* increíble:

Palpable vi..., mas no sé si lo escriba,
que a las cosas que tienen de imposibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
las que tienen vislumbre de posibles,
de dulces, de süaves y de ciertas,
esplican mis borrones apacibles.

(VI, vv. 49-54)

Este pasaje es muy esclarecedor: en el realismo Cervantes se siente más seguro, al grado de parodiar literatura maravillosa, como hace con los libros de caballería. Asimismo, se refleja su racionalismo, “la exigencia racional”, diría Américo Castro.

Continúo con el pasaje:

²² Cervantes, *Persiles*, p. 343.

²³ Américo Castro, *op. cit.*, p. 40.

Nunca a disparidad abre las puertas
mi corto ingenio, y hállalas contino
de par en par la consonancia abiertas.

¿Cómo pueda agradar un desatino,
si no es que de propósito se hace,
mostrándole el donaire su camino?

Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplace.

(VI, vv. 55-63)

Los sueños poseen la particularidad de no ser mentira, otro tema que le importa mucho al Manco de Lepanto. “O Sancho miente o Sancho sueña”, dice don Quijote.²⁴ Por ello, tanto el sueño como la ficción, a pesar de ser de algún modo falsos, son capaces de mostrar una verdad posible, quizá simbólica. Resulta interesante la reflexión sobre la relación entre el sueño y la ficción, de Pepa Medina:

Sueño y ficción tienen en común que la subjetividad se ocupa de una realidad distinta de la realidad efectiva y tienen un estrecho vínculo con el lenguaje. Ambas actividades de la subjetividad provienen –según Freud– de la misma fuente: lo reprimido; es decir, de deseos que no se han podido cumplir en la realidad porque no estaban permitidos, o porque no era posible darles satisfacción en aquel momento.²⁵

Siguiendo con la función del sueño para dar verosimilitud, Riley piensa que dicha justificación o búsqueda de la verosimilitud a través del sueño está de más: “Cervantes ha entrado libremente en

²⁴ Cervantes, *Quijote, op cit.*, p. 966.

²⁵ Pepa Medina, “El sueño y la ficción”, *La nubes. Filosofía, literatura, arte*, 15 (2013). En línea: http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/15/medina15.pdf (Consultado: 18 de agosto de 2016).

este mundo poético, antirrealista. Sin embargo, de vez en cuando le asoman vestigios de la vieja preocupación por la verosimilitud, o credibilidad, de lo narrado, a pesar de elegir un modo literario que anula la necesidad de tales escrúpulos”²⁶. Por lo anterior, Riley opina que la introducción del sueño para justificar el relato “es una complicación estructural”²⁷ no necesaria.

Sin embargo, me parece que no se está tomando en cuenta esta interpretación sobre los sueños en la cual éstos revelan verdades, más allá de la verosimilitud. Y Cervantes era tan consciente de ello que lo menciona en los versos ya citados sobre la función de los sueños: “toca en revelaciones la tercera,/ que en nu[e]stro bien más que las dos redund”. Ya sabemos que es delicado realizar una interpretación correcta de los sueños, lo que corresponde al sabio; en este sentido, el sueño que también puede interpretarse como *visión* y está relacionada en la función de oráculo, pues la sabia voz lírica depositada en el personaje de Cervantes logra ver más allá de lo aparente, y poner en su verdadero sitio a los poetas mencionados. Tal visión del Parnaso es otorgada a un narrador, que se llama Cervantes, y en él se deposita la encomienda de realizar un juicio y una defensa de la verdadera poesía, contra la academia de su tiempo.

Y es la Poesía, “universal señora”, después de la batalla entre buenos y malos poetas, justamente, quien les ordena volver a su *realidad*, salir de esa especie de metaficción. Entonces, otra vez, mediante el sueño, el poeta se traslada a la realidad:

Morfeo, el dios del sueño por encanto
allí se apareció, cuya corona
era de ramos de beleño santo.

(VIII, vv. 220-222)

²⁶ Riley, *op.cit.*, p. 503.

²⁷ *Ibid.*, p. 505.

De las aguas que llaman del olvido
traía un gran caldero, y de un hisopo
venía como aposta prevenido.

Asía a los poetas por el hopo,
y aunque el caso los rostros les volvía
en color encendida de piropo,
él nos bañaba con el agua fría,
causándonos un sueño de tal suerte,
que dormimos un día y otro día.

Tal es la fuerza del licor, tan fuerte
es de las aguas la virtud, que pueden
competir con los fueros de la muerte.

Hace el ingenio alguna vez que queden
las verdades sin crédito ninguno,
por ver que a toda contingencia exceden.

Al despertar del sueño así importuno,
ni vi monte ni monta, dios ni diosa,
ni de tanto poeta vide alguno.

Por cierto, extraña y nunca vista cosa:
despabilé la vista, y parecióme
verme en medio de una ciudad famosa.

(VIII, vv. 229-249)

Otra vez la relación entre el sueño y la verdad. El poeta despierta en Nápoles, lo cual no es extraño, pues esta ciudad estaba simbolizada por el Parnaso en el sueño-viaje.

Así, la última función es la del sueño como medio de transporte, a la manera de los libros de caballerías. Dice don Quijote:

Por lo cual me doy a entender que aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo, porque por fuerza le hay y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante, digo que este tal te debió de ayudar a caminar sin que tú lo sintieses; que hay sabio

destos que coge a un caballero andante durmiendo en su cama, y, sin saber cómo o en qué manera, amanece otro día más *de mil leguas de donde anocheció*.²⁸

Al regreso a su casa en Madrid, se cambia el formato del relato, de verso a prosa; de alegorías y símbolos, a la vida cotidiana. El mensajero de Apolo cuenta su viaje al Parnaso, que no fue a través de un sueño, sino en un barco (como al principio se narra). Todo esto refuerza la idea del poema como viaje visionario, oráculo. No era posible “volver” a la realidad de un modo realista, sino como el despertar de una revelación. En todo caso, ambos planos, el de la revelación-sueño y el de la realidad, no están perfectamente delimitados, pues a pesar de sus contrastes conviven, en sueño, sin que el autor tenga que justificar esta disparidad. No importa.

El lazo que une la fantástica visita al Parnaso con la realidad de la pobre casa de Cervantes en Madrid es justamente la carta que Apolo le envía a través del mensajero, quien es además un aspirante a poeta.

“¡Despierto puedo engañarme sobre mí mismo; en cambio, el sueño me proporciona la justa medida del grado de perfección moral que he conseguido alcanzar”, dijo Leon Tolstoi.²⁹ Al igual que en los sueños que ocurren en nuestra realidad, en este viaje al Parnaso el poeta consigue llegar a la cumbre de los poetas, a la simbólica Corte: en las creaciones poéticas “hallamos ante todo la posición egocéntrica del sujeto y luego el sentido de realización de deseos”.³⁰ Sin embargo, también se le ha revelado la realidad del poeta, al bajar de la cumbre a la vida cotidiana.

En síntesis, Cervantes utiliza en esta obra al sueño para cumplir diferentes funciones: 1) como medio para mostrar una verdad o realidad interior; 2) para mostrar la idea de desengaño; 3) como

²⁸ Cervantes, *El Quijote*, *op cit.*, p. 361. Cursivas mías.

²⁹ Véase Otto Rank, *op cit.*, p. 514.

³⁰ *Ibid.*, p. 532.

oráculo; 4) como estrategia para crear verosimilitud; 5) como medio de transporte.

Alguna vez, en otro sitio, afirmé que *El coloquio de los perros* poseía una poética válida para sí misma, y no necesariamente para toda la obra narrativa de Cervantes. Creo lo mismo de *Viaje del Parnaso*, cuyo estilo se justifica de continuo.

Así, porque sólo en un sueño podía resultar vencedora la pluma de Cervantes; también, construido a través de símbolos y alegorías, las cuales igualmente se nos aparecen en los sueños para mostrarnos la *verdad*, es decir, para exponer a buenos y a malos poetas pero, sobre todo, para reconocer la verdad de su vida, reconocerse él mismo como el gran escritor que sólo la posteridad admitió.

AUTORREPRESENTACIÓN Y CARACTERIZACIÓN EN EL *VIAJE DEL PARNASO*. UN JUEGO DE FICCIÓN Y VERACIDAD

María Stoopen Galán

Universidad Nacional Autónoma de México

En el prólogo al *Quijote* de 1605, Miguel de Cervantes inicia la práctica de la autorepresentación.¹ Tal ejercicio puede ser o bien autobiográfico, el cual consiste en una narración en la que se presenta una supuesta equivalencia entre el autor, el narrador y el protagonista de los hechos narrados, o bien, descriptivo, ya sea de rasgos, apariencia, gestos corporales, o de características morales o intelectuales que el autor efectúa de sí mismo, o sea, el autorretrato.² En ambas prácticas se hace uso de la primera persona. El ejercicio autobiográfico, siendo una narración, introduce tiempo y movimiento y en el retrato o autorretrato, por ser una descripción, se privilegia la caracterización del sujeto o el personaje.³ Sin embargo, hay que destacar que la

¹ Gérard Genette considera que “Todo relato conlleva [...] íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte, representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y, por otra parte, representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la *descripción*”. (“Fronteras del relato”, en María Stoopen (coord), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 140.) Aquí usaré los términos *representación* y *autorepresentación* en un sentido orientado a la caracterización de un personaje por medio de la descripción y, en algunos casos, ligada al uso de verbos de acción y/o de significación anímica.

² La retórica clásica ha denominado *prosografía* a la descripción del aspecto exterior de una persona y *etopeya* a la descripción “de costumbres o pasiones humanas”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997, s.v. ‘descripción’.

³ Véase Jean Starobinski, “Le style de l’autobiographie”, *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, 3 (1970), pp. 257-265.

descripción nunca se encuentra en estado puro. Como observa Gérard Genette: es “siempre necesaria pero siempre [está] sometida, nunca emancipada” de la narración.⁴ En consecuencia, en el caso de la autorrepresentación, cuando se presentan combinadas descripción y narración, podemos hablar de autocaracterización.

En el prólogo de 1605 encontramos bocetos de los dos tipos de autorrepresentación. En el *exordium*, el autor se presenta a sí mismo y a su criatura con estas palabras: “Y, así, ¿qué podía engendrar *el estéril y mal cultivado ingenio mío*, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno [...]”⁵ que, si bien hay que leer como ejercicio de la *petitio benevolentiae*, no deja de inaugurar una modalidad de caracterización de ciertas particularidades intelectuales que el prologuista se adjudica a sí mismo y volverá a exhibir más adelante. En la *narratio* de este prólogo el autor a la vez narra y describe la postura que adopta al inicio del acto de escribir —“[...] estando una [vez] suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría...”—, descripción plástica que al no contener ninguna seña particular de identificación personal, podría retratar a cualquier escritor en el intento de practicar el oficio; la autorrepresentación reside aquí en el uso de la primera persona, que hace coincidir a quien describe y es descrito. Y más adelante, dentro de la misma parte del prólogo, las primeras palabras que el autor le dirige al *amigo gracioso y bien entendido* contienen algunos datos biográficos que concuerdan con los de Miguel de Cervantes, mezclados con la descripción de su estado de ánimo actual:

⁴ Genette, *op. cit.*, p. 141.

⁵ Cito de la edición del Centro Virtual Cervantes: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes, 1998, sin paginación. En línea: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> (Consultado: 15 de agosto de 2016). (En todos los casos las cursivas son mías).

—Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, [etcétera].

Terminada la exposición de las dificultades para escribir las páginas preliminares que el prologuista enumera ante el amigo, el interlocutor delinea la primera representación moral e intelectual del autor hecha por un tercero:

—Por Dios, hermano, que agora me acabo de desengañar de un engaño en que he estado todo el mucho tiempo que ha que os conozco, en el cual siempre os he tenido por discreto y prudente en todas vuestras acciones. Pero agora veo que estáis tan lejos de serlo como lo está el cielo de la tierra. ¿Cómo que es posible que cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar puedan tener fuerzas de suspender y absortar un ingenio tan maduro como el vuestro, y tan hecho a romper y atropellar por otras dificultades mayores? A la fe, esto no nace de falta de habilidad, sino de sobra de pereza y penuria de discurso.

Si me he extendido en exponer esta variedad de ejemplos, de sobra conocidos, ha sido para mostrar que en el Prólogo al *Quijote* de 1605 están en ciernes todas las prácticas posibles de autorrepresentación y caracterización de sí mismo —prosografía, etopeya y datos autobiográficos—, así como de retrato moral del autor, elaborado por alguien distinto de sí mismo. Juzgo oportuno aclarar que en las diferentes muestras de representación y autorrepresentación no todos los datos cumplen con el principio de veracidad, puesto que la naturaleza del prólogo de 1605 es ficcional y el autor se autoficcionaliza en él, fenómeno al que hay que añadir la clave irónica en que está escrito.⁶ Ahora bien, a partir de este prólogo, los ejercicios

⁶ Véase María Stoopen, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*,

de autorrepresentación y representación a cargo de un tercero serán absorbidos asimismo por la índole ficcional de los textos cervantinos, por lo que, si bien — como veremos —, se refieren al escritor responsable de la obra en cuestión, no pueden ser considerados enunciación de realidad, puesto que el sujeto enunciativo real se ha ficcionalizado a sí mismo.⁷ No obstante, algunos pormenores merecen cierta credibilidad por la coincidencia con hechos de la vida del escritor, tales como el prolongado silencio literario, ya que corrieron 20 años entre la publicación de *La Galatea* y el *Quijote*, así como los años con que contaba al publicar este último, que a la sazón eran 58.⁸

Ahora bien, en el prólogo a las *Novelas ejemplares* — junto con la Primera parte del *Quijote*, la otra obra previa a la publicación del *Viaje del Parnaso* —,⁹ se ofrece un autorretrato mucho más elaborado que los datos sueltos inscritos en la pieza prologal de 1605. Dicho retrato es una construcción literaria del propio escritor aunque adjudicada a un amigo, quien construye una falsa éfrasis puesto que describe un supuesto retrato grabado o esculpido, copia de otro presuntamente pintado por don Juan de Jáuregui.¹⁰ Hecha la descripción, el amigo enumera las obras publicadas del autor, a las que añade el *Viaje del Parnaso*, aún inédito, y termina mencionando el

Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 2002.

⁷ Según Käte Hamburger, “el sujeto enunciativo real es siempre sinónimo de enunciación de realidad”. “Narración de ficción – una ficción narrativa (fluctuante)”, en María Stoopén (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 67.

⁸ “Al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas”.

⁹ No tomo en cuenta *La Galatea*, ya que su prólogo no contiene ninguna de las características aquí comentadas.

¹⁰ Véase M. Stoopén, “De retratos y autorretratos: prosografía y etopeya en el prólogo y en las *Novelas ejemplares*”, en Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (eds.), *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, El Colegio de México, México, 2015, pp. 75-84.

nombre completo de Miguel de Cervantes y datos autobiográficos comprobables históricamente —tales como el haber sido soldado, su cautiverio en Argel y su participación en la batalla de Lepanto—,¹¹ llevando a cabo esa mezcla de ficción y biografía ya presente en el prólogo de 1605.

En el *Viaje del Parnaso* Cervantes hará uso de los mismos recursos de representación y autorrepresentación. Algunos críticos han atendido ya la dimensión autobiográfica del *Viaje*,¹² así como su naturaleza narrativa;¹³ yo me ocuparé aquí de los aspectos descriptivos de la representación y caracterización del autor hechos por él mismo o por un tercero. No me haré cargo de los retratos o caracterizaciones que el narrador o algún personaje hagan de otros; comentaré únicamente los referidos al propio poeta. De igual manera, por razones de espacio, atenderé solamente los casos del “capítulo primero” que, si bien, forma ya parte de la obra, funciona como texto introductorio al viaje propiamente dicho, pues en él el autor-narrador da cuenta de la filiación literaria de su poema, así como del deseo de llevar a cabo una travesía de igual naturaleza, de los preparativos que realiza y —lo que aquí importa— se ocupa de presentarse a sí mismo como poeta.

¹¹ “[...] éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo [...]”, en el “Prólogo” a sus *Novelas Ejemplares*.

¹² Jean Canavaggio, “La dimension autobiographique du *Viaje del Parnaso*”, en *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Université de Provence, Aix en Provence, 1980, pp. 171-184. “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1:1-2 (1981), pp. 29-41. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción”, en Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alianza, Madrid, 1997, pp. X-XV.

¹³ Edward C. Riley, “El *Viaje del Parnaso* como narración”, en José Angel Ascunce Arrieta (coord.), *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su Centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, t. 2, pp. 491-508.

Dado que el poema es narrado por una primera persona que cambia de perspectiva — puede referirse a sí misma y también convertirse en un narrador en tercera para relatar acontecimientos protagonizados por otros—, narración y descripción están íntimamente ligadas. Ciertamente, el relato autorreferencial que narra el deseo de imitar el viaje de Caporal Perusino y las acciones que emprende el autor-narrador para lograrlo, van construyendo en su conjunto una compleja imagen de sí mismo; yo me propongo aquí destacar aquellos casos en que, aunque predominan los verbos de acción o de significación anímica, no dejan de funcionar con carácter de etopeya o prosografía, que operan como caracterización del autor en su papel de protagonista.

Después de la narración en tercera persona que relata el viaje de Caporal Perusino al Parnaso, irrumpe un claro *yo* del narrador para hacer una caracterización inicial de sí mismo como poeta —“Yo, que siempre trabajo y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta/ la gracia que no quiso darme el cielo [...]” (I, vv. 25-28)—, y a continuación expresar el deseo de viajar al monte Oeta y mojar los labios en la fuente Aganipe “[...] y ser de allí adelante/ poeta ilustre, o al menos magnífico” (I, vv. 35-36). Incorporadas en el hilo narrativo del poema tales autorrepresentaciones —una vigente y la otra virtual— y dada su dependencia estructural de la narración, sabemos que no pueden sustraerse del tono innegablemente irónico del relato, ni de su naturaleza mítico ficcional,¹⁴ características que lo inscriben en la sátira menipea.¹⁵

En el siguiente caso, la descripción está supeditada a la acción y funciona como una caracterización del poeta: “Porque [en] la piedra

¹⁴ Gustavo Correa, “La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso* de Cervantes”, *Comparative Literature*, 12:2 (1960), pp. 113-124. En línea: <http://www.jstor.org/stable/1768333> (Consultado: 18 de agosto de 2016).

¹⁵ Elias L. Rivers, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 20, *apud* F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, *op. cit.*, p. XVI.

que en mis hombros veo,/ que la Fortuna me cargó pesada [...]” (I, vv. 40-43). Instaurada la atmósfera mítica a partir del viaje de Caporal Perusino al Parnaso y del deseo del poeta de imitarlo con un acto similar, la mirada del narrador crea una imagen física y a la vez moral de sí mismo, que da cuenta de la suerte que ha corrido en manos de Fortuna, y se hiperboliza por la referencia implícita al castigo de Sísifo.

La voz narrativa, en uso de la tercera persona, inserta en el relato del proyecto de viaje una caracterización del poeta que aunque, en un principio, no particulariza en la persona del protagonista, él mismo, siendo uno del gremio, no deja de estar incluido en ella. Destaca como técnica de caracterización a lo largo del pasaje, el uso alternativo del singular y del plural para referirse al *poeta*, como colectivo, y a los *poetas*, en general. La peculiaridad de un poeta es su pobreza, su incapacidad de producir o aumentar riqueza, así como su desinterés por los temas vulgares y su dedicación bien a asuntos bélicos, bien a los amorosos (I, vv. 70-90). Dentro de esta incluyente caracterización, se delinea un retrato de la condición de los poetas, la cual inicia con un sistema de adjetivación de propiedades físicas que, no obstante, señalan su constitución anímica; la caracterización del conjunto acaba con una adjudicación al *yo* del poeta-narrador de todas las peculiaridades enumeradas:

Son hechos los poetas de una masa
dulce, suave, correosa y tierna,
y amiga del hogar de ajena casa.

El poeta más cuerdo se gobierna
por su antojo baldío y regalado,
de trazas lleno y de ignorancia eterna.

Absorto en sus quimeras, y admirado
de sus mismas acciones, no procura
llegar a rico, como a honroso estado.

Vayan pues los leyentes con letura,
cual dice el vulgo mal limado y bronco,

que yo soy un poeta desta hechura,
 cisne en las canas, y en la voz un ronco
 y negro cuervo, sin que el tiempo pueda
 desbastar de mi ingenio el duro tronco;
 y que en la cumbre de la varia rueda
 jamás me pude ver sólo un momento,
 pues cuando subir quiero, se está queda.

(I, vv. 91-108)

Si bien, los ejemplos previos de autorrepresentación y caracterización de sí mismo se inscriben en la índole irónica del relato versificado, aquí la ironía, con tintes de burla, es ya propia de la caracterización misma de quienes practican el oficio de poeta, incluido el de la voz: “El poeta más cuerdo se gobierna/ por su antojo baldío y regalado,/ de trazas lleno y de ignorancia eterna” (I, vv. 94-96). Sin embargo, un tema es constante en este fragmento, el de la pobreza —“Pero, para la carga de un poeta,/ siempre ligera, cualquier bestia puede,/ pues carece de maleta [...]”, según inicia el fragmento (I, vv. 70-72)— junto con la vejez, la carencia de talento poético y la mala fortuna, mencionadas las dos últimas condiciones en momentos anteriores (I, vv. 25-27 y 40-41), así como referidas por el cura durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo en el *Quijote* de 1605 —“Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos” (I, v. 6)¹⁶—; y en el presente pasaje —“[...] yo soy un poeta desta hechura,/ cisne en las canas, y en la voz un ronco/ y negro cuervo, sin que el tiempo pueda/ desbastar de mi ingenio el duro tronco/ y que en la cumbre de la varia rueda/ jamás me pude ver solo un momento,/ pues cuando subir quiero, se está queda” (I, vv. 102-108)—, la mención de las mismas peculiaridades parece apuntar a una constante biográfica del propio escritor reiterada en su obra ficcional. Si cotejamos los datos con que

¹⁶ Las cursivas son mías.

se caracteriza el poeta en este fragmento con los hechos biográficos de Cervantes y lo que deja escrito en dos de los prólogos anteriores¹⁷ y algunas de sus dedicatorias,¹⁸ aquí la cercanía entre autor, narrador y personaje descrito se estrecha y, aunque inscritos y redactados en el mismo tono irónico del poema y a base de símiles degradantes, esos versos producen en el lector un efecto de credibilidad.¹⁹

Después de la despedida del poeta de Madrid, de su llegada al puerto de Cartagena, del recuerdo que hace de la batalla de Lepanto, del arribo de la magnífica nave en que llega Mercurio, la voz narrativa cita las palabras que el *dios parlero* dirige al poeta “con medidos versos y sonantes” (I, v. 200): “¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes! ¿Qué alforjas y qué traje es este, amigo, que así muestra discursos ignorantes?” (I, vv. 202-204). Un saludo de inicio equívoco que hace equivalente a *Cervantes*²⁰ con el primer hombre, el padre, si no de la humanidad, sí de los poetas,²¹ aunque los versos con que continúa Mercurio, más bien apuntan a una carencia: en su

¹⁷ Con respecto a la vejez, véase el “Prólogo” al *Quijote* de 1605; también en el “Prólogo” a las *Novelas ejemplares*: “las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro [...], algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies”.

¹⁸ Véase María Stoopén, “Las dedicatorias: un retrato de Cervantes y sus mecenas”, en *Retratar al ingenioso Miguel de Cervantes, XXII Coloquio Cervantino Internacional*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2012, pp. 273-290.

¹⁹ Aquí resultan pertinentes las observaciones que hace Dorrit Cohn: “[...] la distancia que separa a autor y narrador en cualquier novela en primera persona no corresponde a una cantidad dada y fija, sino que es una variable, sujeta a la evaluación del lector”, en “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, trad. Francesca Angiolillo, en María Stoopén (coord), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 440.

²⁰ Escribo así *Cervantes*, ya que se trata del personaje ficcionalizado entablado diálogo con un dios del Olimpo. Véase María Stoopén, “Los *amigos* y los *enemigos* de *Cervantes*”, *Cervantes transgresor*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pp. 19-29.

²¹ En conversación con Aurelio González, él comentó que lee la invocación hecha por Mercurio con respecto a Adán, como el que fue expulsado del Paraíso.

bastimento, mencionado con anterioridad por la voz narrativa (“Un candel con ocho mis de queso,/ fue en mis alforjas mi repostería,/ útil al que camina y leve peso” (I, vv. 112-114), así como en su atuendo, que lo hace parecer uno del vulgo y, en consecuencia, ignorante en el discurso. El poeta justifica sus provisiones e indumentaria, una vez más, a causa de la pobreza. A continuación, el dios elabora una hiperbólica caracterización de *Cervantes* que inicia con unos epítetos con los que lo eleva a una categoría divina, similar a la del *dios parlero*: “¡Oh sobre humano y sobre/ espíritu cilenio levantado!/ ¡toda abundancia y todo honor te sobre! [...]” (I, vv. 208-210). La honra que el poeta merece recibir de Mercurio se debe en primer término a su participación en Lepanto —segunda referencia en el poema al hecho histórico biográfico—²² y, después, por ser un *raro inventor* que ejercita el don sobrehumano que le otorgó Apolo y que lo hace digno de defender la causa de este dios. Nos encontramos de nuevo con la misma estrategia del prólogo de 1605 y en el retrato hecho por el amigo en las *Novelas ejemplares*: aquello que no quiere el autor declarar por sí mismo, lo pone en boca de terceros.²³ Si en los casos anteriores, la voz narrativa ha considerado deficientes sus propios dones poéticos, ahora es el mismísimo dios Mercurio quien hace el elogio. Sin embargo, hay que detenernos en el detalle de que son las obras que cabalgan sobre la “grupa de Rocinante” las que han recorrido “los rincones de la tierra” “y a la envidia mueven guerra” (I, vv. 220-222), o sea, las narrativas, de las cuales Cervantes conoce ya el éxito que han tenido: *Quijote* y *Novelas*. Y repitiéndole el epíteto de *raro inventor*, Mercurio le solicita que preste ayuda a Apolo para combatir al escuadrón de malos poetas.

²² También mencionado en el “Prólogo” a las *Novelas ejemplares*, como remate del retrato elaborado por el hipotético amigo.

²³ Esta práctica se extiende también en el “Prólogo” al *Quijote* de 1615. Véase Stooppen, “La diseminación del *Quijote* I en el *Quijote* II”, en *Los autores, el texto, los lectores*, *op. cit.*

Me resta comentar las estrategias de cercanía y distancia entre las tres figuras o funciones puestas en juego en todo ejercicio autobiográfico y de autorrepresentación: la de autor, narrador y personaje. El uso de la primera persona en la narración y representación tiende a unificarlas. Sin embargo, la naturaleza ficcional y la clave irónica que caracterizan el poema marcan una distancia necesaria entre el personaje que emprende el viaje y dialoga con Mercurio con el autor real Miguel de Cervantes, por mucho que, en uso de la metalepsis, el dios mencione su nombre al saludarlo. Sin embargo, hemos visto que el autor narrador se refiere a datos comprobables de la biografía del escritor. Aquí el autor ficcional tiende a acercarse al real; queda en el lector la posibilidad de discernir entre la verdad y la ficción en este juego de autorrepresentación y caracterización por un tercero, presente en el capítulo primero del *Viaje del Parnaso*. Sin embargo, ya que descubrimos las mismas estrategias en otras páginas de Cervantes, podemos concluir con Starobinski que es “Dans ce récit où le narrateur prend pour thème son propre passé, la marque individuelle du style revêt une importance particulière, puisqu’à l’auto-référence explicite de la narration elle-même, le style ajoute un valeur auto référentielle implicite d’un mode singulier d’élocution”.²⁴

²⁴ Jean Starobinski, art. cit., p. 257.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2014.
- ALATORRE, Antonio, “‘Gran fortuna’ de un soneto de Garcilaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24:1 (1975), pp. 142-177.
- , “Versos esdrújulos”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 193-229.
- ALCÁZAR, Baltasar del, *Poesía*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2012.
- ARETINO, Pietro, *Libro primo delle lettere*, ed. de Fausto Nicolini, Laterza, Bari, 1913.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, “El tópico cultural de ‘la vida es sueño’ en el *Quijote*”, en José Ángel ASCUNCE ARRIETA (coord.), *Cervantes. Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, t. 1, pp. 99-118.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1989.
- BALCELLS, José María “Viaje del Parnaso y la serie épico-burlesca española”, en Chul PARK (coord.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl, 2005, pp. 549-556.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992.
- BLANCO, Alberto, “La poesía y la polaridad”, *Crítica*, 161 (2014), pp. 65-75.
- BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Castalia, Madrid, 2003.
- BOCCALINI, Trajano, *Avisos del Parnaso*, trad. Fernando Pérez de Sousa, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1653.

- BRINK, Claudia y Wilhelm HORNBOSTEL (eds.), *Pegasus and the arts*, trad. Elizabeth Clegg y Eileen Martin, Deutscher Kunstverlag, Munich, 1993.
- BROGAN, Terry V.F., "Poet", en Alex PREMINGER y Terry V.F. BROGAN (eds.), *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993, pp. 920-924.
- BRUMMACK, Jürgen, "Zu begriff un theorie der satire", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft*, 45 (1971), pp. 275-377.
- CACHO CASAL, Rodrigo, "La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51:2 (2003), pp. 465-491
- _____, "Cervantes y la sátira: Clodio el maldiciente en el *Persiles*", *Modern Language Notes*, 121 (2006), pp. 299-321.
- CALVO CARILLA, José Luis, *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Marcial Pons, Madrid, 2008.
- CAMPANA, Patrizia, "Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*", *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 75-84.
- CANNAVAGIO, Jean, "La dimension autobiographique du *Viaje del Parnaso*" en *L'Autobiographie dans le monde hispanique: actes du Colloque international de La Baume-lès-Aix, 11-12-13 mai 1979*, Université de Provence, Aix en Provence, 1980, pp. 171-184.
- _____, "La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1:1-2 (1981), pp. 29-42.
- _____, *Historia de la literatura española. Tomo III. Siglo XVII*, Ariel, Barcelona, 1995.
- CAPELLI, Federica, "Parnaso bipartito nella satira italiana del '600 (e due imitazioni spagnole)", *Cuadernos de Filología Italiana*, 8 (2001), pp. 133-151.
- CAPORALI, Cesare, *Il viaggio di Parnaso*, ed. de Norberto Cacciaglia, Guerra-Università per Stranieri, Perugia, 1993.
- CARRASCO URGOITI, Soledad, "El vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, 4 (1965), pp. 97-111.

- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Il cortegiano*, versión de Juan Boscán, *El cortesano*, Martin Nutio, Anvers, 1561.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1980.
- CAYUELA, Anne, “Coronas del Parnaso y Platos de las musas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Una miscelánea polisínodal bajo el reinado de Felipe IV”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43 (2012), pp. 69-94.
- CERNUDA, Luis, “Cervantes, poeta”, *Poesía y literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1964, pp. 45-57.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. de Agustín González de Amezúa, Bailly-Baillière, Madrid, 1912.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, C. Bermejo, Madrid, 1935.
- , *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Alianza, Madrid, 1973.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1984.
- , *Poesías completas, I, Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1984.
- , *Novelas ejemplares*, 2 vols, ed. de Harry Sieber, REI, México, 1988.
- , *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. de Elías Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- , *El gallardo español. La casa de los celos*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- , *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

- ____, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997.
- ____, *La gran sultana. Laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998.
- ____, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradelas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, prólogos de Jean Canavaggio, Sylvia Roubaud y Anthony Close, Crítica, Barcelona, 2001.
- ____, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, est. prel. de Javier Blasco, Crítica, Madrid, 2001.
- ____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2004.
- ____, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Punto de Lectura, Madrid, 2014.
- CHEVALIER, Máxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *A dictionary of symbols*, trad. John Buchanan-Brown, Penguin, London, 1996.
- CLAUBE, Joseph M. [José Manuel Blecua], “La poesía lírica de Cervantes”, *Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento 1547-1947, Cuadernos de Ínsula*, I (1947), pp. 151-187.
- CLOSE, Anthony, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38:2 (1990), pp. 493-511.
- ____, *Cervantes and the comic mind of his age*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- COHN, Dorrit “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, trad. Francesca Angiolillo, en María STOOPEN (coord), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 18-37.
- COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, trad. Enrique Góngora Padilla, Gustavo Gili, Barcelona- México, 2000.

- COPÉ GIL, María, “La imitación de modelos en el *Viaje del Parnaso*”, *Revista Innovación y Experiencias Educativas*, 20 (2009). En línea: http://www.csi-csif.es/andalucia /modules /mod_ense/revista/pdf/Numero_20/MARIA_COPE_GIL02.pdf
- CORONEL RAMOS, Marco Antonio, *La sátira latina*, Síntesis, Madrid, 2001.
- CORREA, Gustavo, “La dimensión mitológica en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes”, *Comparative Literature*, XII (1960), pp. 113-124.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española-Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, 2006.
- _____, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe Maldonado y Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1994 [1611].
- CROCE, Benedetto, *Saggi di letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, 1962.
- DAVIES, Robertson, “The tabletalk of Robertson Davies” en Robertson DAVIES y Judith SKELTON GRANT (eds.), *The Enthusiasms of Robertson Davies*, Viking, New York, 1990.
- De copia verborum ac rerum*, ed. de Betty I. Knott, en *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, Ordinis primi, tomus sextus*, Elsevier, North Holland-Amsterdam-New York-Oxford-Tokyo, 1988, pp. 28-30.
- DI PINTO, Elena, “Entremés burlesco y comedia burlesca”, en Javier HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008, pp. 467-479.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, 1726-1739.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Gredos, Madrid, 1990.
- DIEGO, Gerardo, “Cervantes y la poesía”, *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 213-236.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002.

- EGIDO, Aurora, “Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe”, en Antonio Pablo BERNAT VISTARINI (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998, pp. 13-41.
- , “Prólogo”, en Abraham MADROÑAL, *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, pp. 11-22.
- EDWARDS, Peter, Karl A. E. ENENKEL y Elspeth GRAHAM (eds.), *The horse as cultural icon. The real and the symbolic horse in the early modern world*, Brill, Leiden-Boston, 2012.
- EISENBERG, Daniel, “Did Cervantes have a library?”, en John S. MILETICH (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 93-106.
- ETTE, Ottmar, *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- FINELO, Dominic, “Cervantes y su concepto de la fama del poeta”, *La Torre*, I: 3-4 (1987), pp. 399-409.
- FIRPO, Luigi “Allegoría e sátira in Parnaso”, *Belfagor*, I (1946), pp. 673-699.
- GALLICO, CLAUDIO, *Historia de la música, 4. La época del Humanismo y del Renacimiento*, Turner, Madrid, 1986.
- GAOS, Vicente, “Cervantes, poeta”, en *Cervantes novelista, dramaturgo y poeta*, Planeta, Barcelona, 1979, pp. 269-281 [originalmente en *Claves de literatura española I*, Guadarrama, Madrid, 1971 y también en su edición de la *Poesía completa*, Castalia, Madrid, 1973].
- , “Introducción”, en Miguel de CERVANTES, *Poesías completas, I, Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1984, pp. 7-24.
- GRACIA GARCÍA, Jordi, “Viaje del Parnaso: un ensayo de interpretación”, en José María CASASAYAS (ed.), *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 333-348.

- GENETTE, Gérard, “Fronteras del relato”, trad. María Stoopen, en María STOOPEN (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 133-150.
- GENOT, Gérard, “La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* de Tasso”, en Eliseo VERÓN (dir.), *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 31-61.
- GITLITZ, David M., “Cervantes y la poesía encomiástica”, *Annali*, 14 (1972), pp. 206-207.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *La escena imaginaria, poética del teatro de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2000.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Greodos, Madrid, 1996.
- GÜNTERT, Georges, *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- , “Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco”, en Manfred TIETZ y Marcella TRAMBAIOLI (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2011, pp. 141-155.
- HAMBURGER, Käte, “Narración de ficción—una ficción narrativa (fluctuante)”, en María STOOPEN (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 96-121.
- HORACIO, *Sátiras*, introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- IBN-AL-DURAYHIM AL-MAWSILI, *Libro de La utilidad de los animales*, prólogo, trad. y notas de Carmen Ruiz Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980.
- INAMOTO, Kenji, “La ortología y la crítica textual (hacia una edición crítica del *Viaje del Parnaso*)”, en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 595-599.

- JUVENAL, *Sátiras*, introd. de Rosario Cortés Tovar, Cátedra, Madrid, 2007.
- _____, *Sátiras*, trad. y notas de Roberto Heredia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Silverio Aguirre Torre, Madrid, 1963.
- KIRK, E., *Menippean Satire: An annotated catalogue of texts and criticism*, Garland, New York, 1980.
- La epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2010.
- LAGUNA, Andrés, *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, anotado por el doctor Andrés Laguna, medico dignissimo de Julio III, pontífice máximo nuevamente ilustrado, y añadido, demonstrando las figuras de plantas, y animales en estampas finas, y dividido en dos tomos*, Alonso Balbas, Madrid, 1733 [1555].
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesías completas*, ed. de Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1998.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*, EUDEBA, Buenos Aires, 1970.
- LIPSIO, Justo, *The Parliament of the criticks. The menippaeen satyr of Justus Lipsius in a dream; Paraphras'd: in a Banter upon The criticks of the Age*, J. Hartley, London, 1702.
- LOKOS, Ellen D., "El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9:1 (1989), pp. 63-74.
- LONGUI, Silvia, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padua, 1983.
- LOPE DE VEGA, *Obras Poéticas I*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
- _____, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín González de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1989.
- _____, *La bella malmaridada o la cortesana*, ed. de Christian Andrés, Castalia, Madrid, 2001.

- LÓPEZ MUÑOZ, Francisco, Cecilio ÁLAMO y Pilar GARCÍA, “*Than all the herbs described by Dioscorides ...?*: The traces of Andrés Laguna in the works of Cervantes”, *Pharmacy in History*, 49:3 (2007), pp. 87-108.
- MADROÑAL, Abraham, *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “El retorno del Parnaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38:2 (1990), pp. 693-732.
- _____, “Eufemismos del *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 82:5 (2005), pp. 683-701.
- MARTEL, Miguel, “Vexamen delineado en la fantasía de don chantre de la Yglesia Metropolitana de Çaragoça (1653)”, en Ignacio DíEZ FERNÁNDEZ (ed), *Viendo yo estaba desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Instituto de la Lengua Castellano Leonés, Salamanca, 2003, pp. 389-391.
- MARTÍN, Adrienne Laskier, *Cervantes and the burlesque sonnet*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- _____, “Humor and violence in Cervantes”, en Anthony J. CASCARDI (ed.), *The Cambridge companion to Cervantes*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 160-185.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, “Los prólogos de Cervantes. Retrato de un autor *in progress*”, en Manfred TIETZ y Marcella TRAMBAIOLI (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2011, pp. 251-264.
- MEDINA, Pepa, “El sueño y la ficción”, *La nubes. Filosofía, literatura, arte*, 15 (2013), en línea: www.ub.edu/las_nubes/archivo/15/medina_15.pdf
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, “Cervantes considerado como poeta” en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria I*, Aldus, Santander, 1941, pp. 257-268.
- MERINO, José María, “*Viaje del Parnaso*: una versión teatral”, *Revista de Libros*, 111 (2006), pp. 40-41.

- METZ, Christian, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en Eliseo VERÓN (dir.), *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 17-30.
- MEYER-BAER, Kathi, “Musical iconography in Raphael’s Parnassus”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8:2 (1949), pp. 87-96.
- MONTANOS, FRANCISCO, *Arte de musica, theorica y practica*, Diego Fernandez de Cordoua y Obiedo, Valladolid, 1592.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Introducción”, en Cristóbal MOSQUERA DE FIGUEROA, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.
- PÉREZ CORTÉS, Sergio, “Platón y los sueños”, *Versión*, 21 (2008), pp. 171-193.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994.
- PLATÓN, “La república, o de la justicia. Libro noveno” en *Obras completas*, trad. del griego y notas de María Araujo, Francisco García Yaque, Luis Gil, José Antonio Mínguez, María Rico, Antonio Rodríguez Huéscar y Francisco de P. Samarach, introd. de José Antonio Mínguez, Aguilar, Madrid, 1979.
- , “Timeo, o de la naturaleza” en *Obras completas*, trad. del griego y notas de María Araujo, Francisco García Yaque, Luis Gil, José Antonio Mínguez, María Rico, Antonio Rodríguez Huéscar y Francisco de P. Samarach, introd. de José Antonio Mínguez, Aguilar, Madrid, 1979.
- PLINIO, *Historia Natural*, ed. y trad. de Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarrío, Cátedra, Madrid, 2007.
- PROFETI, Maria Grazia, “Apolo, su Laurel y el Viaje del Parnaso”, en Antonio Pablo BERNAT VISTARINI (coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de octubre de 2000*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, t. 2, pp. 1051-1062.

- QUESADA SANZ, Fernando, “Sobre caballos, caballeros y sacrificios cruentos en la Roma republicana y en Hispania”, en María Rosario GARCÍA HUERTA y FRANCISCO RUIZ GÓMEZ (eds.), *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, Síntesis, Madrid, 2012, pp. 111-132.
- RAMELLI, Illaria, “Giovanni Reale, Botticelli. La ‘Primavera’ o le ‘Nozze di Filologia e Mercurio’? Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la primra presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici”, *Ancient Narrative*, 2 (2002), pp. 263-267.
- RANK, Otto, “Apéndice. El sueño y la poesía” en Sigmund FREUD, *La interpretación de los sueños*, trad. Luis López, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992, pp. 512-550.
- RELIHAN, Joel C., *Ancient menipean satire*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
- RILEY, Edward C., “El *Viaje del Parnaso* como narración”, en *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 491-507.
- , *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966.
- RIQUER, Martín de, “El *Viaje del Parnaso*. Cervantes poeta”, en *Para leer a Cervantes*, Acantilado, Barcelona, 2003, pp. 11-281.
- RIVERS, Elías L., “Cervantes’ Journey to Parnassus”, *Modern Language Notes*, 85 (1970), pp. 243-248
- , “*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas”, en Juan Bautista AVALLE ARCE y Edward C. RILEY (eds.), *Suma Cervantina*, Támesis, London, 1973, pp. 119-146.
- , “*Viaje del Parnaso*: una posible introducción”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 727-730.
- , “Introducción”, en Miguel de CERVANTES, *Viage del Parnaso*, ed. de Elías L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- , “¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?”, en *Actas del Tercer Coloquio*

- Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 105-116.
- RODRÍGUEZ, Jimena N., *Conexiones trasatlánticas. Viajes medievales y crónicas de la conquista de América*, El Colegio de México, México, 2010.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, "Introducción", en Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Bermejo Impresor, Madrid 1935, pp. I- LXXXIV.
- ROJAS, Ricardo, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- ROMERO-GONZÁLEZ, Antonio Félix, *La sátira menipea en España (1600-1699)*, State University of New York- Ann Arbor, New York, 1991.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, "Contexto crítico de la poesía cervantina", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17:1 (1997), pp. 62-86
- _____, "El Parnaso se desplaza: entre el autor y el canon", en Begoña LÓPEZ BUENO (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 197-232.
- _____, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *República literaria*, ed. de Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2006.
- _____, *República literaria*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2008.
- SALINAS, Juan de, *Poesías humanas*, ed. de Henry Bonneville, Castalia, Madrid, 1987.
- SANSONE, Giuseppe E., "El *Viaje del Parnaso*, testimonio de una discontinuidad", en Giuseppe GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1994, pp. 57-64.
- SCHMIDT, Rachel, "Maps, figures, and canons in the *Viaje del Parnaso*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16:2 (1996), pp. 29-46
- SCHWARTZ LERNER, Lía, "Golden Age satire: transformations of genre", *Modern Language Notes*, 105 (1990), 260-282.

- _____, “Sátira y *satura* en los siglos XVI y XVII”, en Antonio GARGANO, María D’AGOSTINO y F. GHERARDI (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, p. 31.
- SEGRE, Cesare, *Principios y análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.
- SÉNECA, *Diálogos. Apocolocyntosis*, introd., trad., y notas de J. Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 1996.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS, “Introducción”, en Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997, pp. I-XLIV.
- SIMÓN DÍAZ, José, “El Monte Parnaso en cinco obras del Siglo de Oro”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8 (1979), pp. 273-288.
- SMET, Ingrid A. R. de, *Menippean satire and the Republic of Letters*, Droz, Geneve, 1996.
- STAGG, Geoffrey, “Propaganda and poetics on Parnassus: Cervantes’s *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8:1 (1988), pp. 23-38.
- STAROBINSKI, Jean, “Le style de l’autobiographie”, *Poétique. Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires*, 3 (1970), pp. 257-265.
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 2002.
- _____, “Los amigos y los enemigos de Cervantes”, en María STOOPEN, *Cervantes transgresor*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pp. 19-29.
- _____, “Las dedicatorias: un retrato de Cervantes y sus mecenas”, en *Retratar al ingenioso Miguel de Cervantes, XXII Coloquio Cervantino Internacional*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2012, pp. 273-290.
- _____, “De retratos y autorretratos: prosografía y etopeya en el prólogo y en las *Novelas ejemplares*”, en Aurelio GONZÁLEZ y Nieves RODRÍGUEZ

- VALLE (eds.), *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, El Colegio de México, México, 2015, pp. 75-84.
- TIETZ, Manfred y Marcella TRAMBAIOLI (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2011.
- TOBAR QUINTANAR, María José, “La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 17 (2013), pp. 335-356.
- TREITLER, Leo y Oliver STRUNK (eds.), *Source readings in music history*, Norton, New York-London, 1998.
- URIARTE, Cristina G. de, “El viaje y su narración. Sobre actitudes e implicaciones del viajero-escritor”, en Francisco LAFARGA, Pedro S. MÉNDEZ y Alfonso SAURA (eds.), *Literatura de viajes y traducción*, Comares, Granada, 2007, pp. 201-213.
- VÁILLO, Carlos y Ramón VALDÉS (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2006.
- VALDÉS, Ramón, *Los Sueños y discursos de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1990.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El Parnaso español, canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2006.
- VIDAL, Silvina Paula, “Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia”, *Cuadernos de Historia de España*, 82 (2008), pp. 165-190.
- VILANOVA, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989.
- VILLA, Claudia, “Per una lettura della “Primavera. Mercurio “retrogrado” e la retorica nella bottega del Botticelli”, *Strumenti Critici*, 13 (1998), pp. 1-18.
- VIVES, Juan Luis, *Obras completas. I*, trad. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid, 1947.
- YALOURIS, Nikolas, *Pegasus: The art of the legend*, trad. Helen Zigada, Mobil Oil Hellas, Athens, 1975.
- YNDURAIN, Francisco, “La poesía de Cervantes: aproximaciones”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 211-235.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994.

El viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014) se terminó de imprimir en diciembre de 2016, en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V., Av. Coyoacán 1450, col. Del Valle, 03100, Ciudad de México.
Portada: Pablo Reyna.



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

Este libro reúne a especialistas de El Colegio de México, Graduate Center City University of New York, University of California Davis, la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, y se compone de once trabajos arbitrados que forman un volumen dedicado exclusivamente al estudio y la reflexión sobre el *Viaje del Parnaso*, poema narrativo de Cervantes.

El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014) está estructurado como un viaje; como punto de partida contiene análisis sobre la tradición literaria desde la cual es posible la lectura de la obra: la epopeya burlesca, el vejamen literario y la sátira. En la travesía del volumen las primeras jornadas transcurren en el análisis de la poética inscrita en la obra cervantina: los diálogos poéticos entre Cervantes e Italia y sus poetas, así como los léxicos y geográficos, por los que se demuestra cómo Cervantes posee “la visión crítica exacta de lo que significa merecer una corona sobre el Monte Parnaso”; se sigue con analogías del mundo animal, la configuración del poeta; la estructura y recursos narrativos; el Parnaso como tópico y las imágenes de la comida y la bebida en relación con la poesía, el lenguaje y el tono, y la asociación o identificación entre poesía y música; en este recorrido no podía faltar como conclusión la función del sueño y de la autorrepresentación.

Así, Apolo, Mercurio, Pegaso, el viaje, la sátira, la comida, la música, los sueños, los modelos e Italia guían la lectura de este libro dedicado exclusivamente a acompañar al “raro inventor” que es Cervantes en su viaje al Parnaso.

ISBN: 978-607-628-111-6



9 786076 281116