

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2005)
Heft: 5

Artikel: Cervantes, poeta : una lectura del Viaje del Parnaso
Autor: Ruiz Casanova, José Francisco
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047412>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Cervantes, poeta. Una lectura del *Viaje del Parnaso*.

José Francisco Ruiz Casanova

Universitat Pompeu Fabra

PRESENTACIÓN

En el capítulo IV del *Viaje del Parnaso* Cervantes hace decir a Mercurio cuáles son las calidades de la Poesía. Entre otras cosas, en ese centenar de versos leemos:

Ella abre los secretos y los cierra,
toca y apunta de cualquier ciencia
la superficie y lo mejor que encierra.
(vv. 184-186)

¿Puede ninguna ciencia compararse
con esta universal de la poesía,
que límites no tiene do encerrarse?
(vv. 250-252)

Quien esto escribe es autor ya por entonces sesentón, cuyas obras, o más exactamente, cuya primera parte del *Quijote* (1605) le ha reportado estima y cierta fama y que anda ahora metido en una larga relación de más de 3.000 versos (esto es, la longitud equivalente a una comedia de su tiempo) sobre la Poesía y sobre la poesía y los poetas de su tiempo.

Siempre ha llamado extraordinariamente la atención, aun cuando bien se justifica a tenor de su biografía, que Cervantes desplegara tal prodigalidad literaria en la última década de su vida: a la primera parte del *Quijote* (1605) siguieron las *Novelas ejemplares* (1613), el *Viaje del Parnaso* (1614), la segunda parte de las aventuras del hidalgo manchego (1615), las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) y *Los trabajos de Persiles*

y *Sigismunda* (1617), advirtiéndolo, además, su autor, tanto en la «Dedicatoria al Conde de Lemos» de las *Ocho comedias* como en la que incluye y firma cuatro días antes de su muerte en el *Persiles*, advirtiéndolo –decía– su intención de escribir (o de culminar) *Las semanas del jardín*, el *Bernardo* y una parte segunda de *La Galatea* con la que, de algún modo, cerraría su escritura en perfecta y simétrica correspondencia con sus orígenes literarios.

Aunque se especule con la cronología relativa a la escritura de todas estas obras cervantinas, y aunque sepamos, intuyamos o probemos que Cervantes no abandonó la pluma en momento alguno de su vida (otra cosa es lo que él dice en el prólogo de las *Ocho comedias*: «Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias»; «Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad»), lo cierto es que tal concentración de obras (3 novelas, 12 novelas cortas, 16 obras escénicas y un poema en tercetos de más de 3.000 versos) no sólo puede interpretarse como señal inequívoca de una innegable urgencia, vital o literaria, sino también como un despliegue creativo de carácter estratégico que tenía que darse de bruces con aquel presente de las letras españolas: Cervantes imprime prosa, poesía y teatro y, sin embargo, en todos los prólogos y dedicatorias de esos libros se halla una insatisfacción artística –y sobre todo personal– como constante.

Y es que si algo no acompañó a Cervantes, o le acompañó de extraña forma, fue el sentido de la oportunidad literaria. Su obra arranca con la impresión, en 1585, de *La Galatea*, una novela pastoril que, aunque inserta en una fecunda tradición clásica e italiana que recorre la primera mitad del siglo XVI español, es novela –como bien demostrara Juan Bautista Avale-Arce– «antipastoril» a su vez. Según este ilustre cervantista y remitiéndonos al «Prólogo» de *La Galatea*, su autor es consciente de que sigue un género (el de los libros de pastores) pero que, al igual que le ocurriera a Virgilio con algunas de sus églogas, puede que le sea recriminado el estilo, así como haberse apartado de los cánones del género, puesto que reconoce «aver mezclado las razones de philosophía entre algunas amorosas de pastores, que pocas vezes se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza».

Cervantes pretendía ser aclamado, en sentido etimológico y aristotélico, como poeta. No lo consiguió con *La Galatea* y tampoco con su teatro, género en el que sus obras más que triunfar fueron recibidas –según dice en el «Prólogo» de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*– «con general y gustoso aplauso de los oyentes» y,

siempre según él, «sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza». Pero, también en este género, el escénico, halló dificultad insalvable; pues cuando abandonó los corrales de comedias, «entró el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica».

De hecho, en el «Prólogo de la primera parte del *Quijote* tanto se lee un ejercicio de *captatio benevolentiae* por parte de Cervantes como, literalmente, los signos de la conciencia del lugar que ocupa en la literatura de su tiempo: «¿Qué podrá 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...?» Aquí, como en otros prólogos (el de sus *Novelas ejemplares*, el de *Ocho comedias y ocho entremeses* o, antes, el de *La Galatea*), se advierte esa dualidad teórica, llevada al terreno de lo personal, de Cervantes: un lamento acerca de sus facultades como escritor y, a un mismo tiempo, el deseo de trascender su época y que se le reconozcan las aportaciones de carácter poético (esto es, creativo e innovador) que contienen sus obras.

Si algo no acompañó a Cervantes, o le acompañó de extraña forma, fue el sentido de la oportunidad literaria: ni con *La Galatea* antes ni con las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso* o las comedias y entremeses después logró alcanzar el reconocimiento que casi de inmediato le brindó la historia del hidalgo manchego. Y aun cuando en el mismo prólogo, y como tantas veces la crítica literaria ha explicado, la novela era a su vez novela de caballerías e invectiva contra el género, quizá fuese, también, causa, motor y acicate del empeño que Cervantes muestra en su última década de escritura y de vida: el anhelo de ser reconocido como poeta en el sentido aristotélico del término. No deja de resultar interesante que el prólogo más breve de los escritos por el autor en esta década última sea el del *Viaje del Parnaso*, en el que escuetamente dice:

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. Y Dios te guarde.

Antes de este prólogo, en la Dedicatoria a D. Rodrigo de Tapia (una de las dianas humanas, dicho sea de paso, de la poesía satírica del Conde de Villamediana, quien le llamó, entre otras cosas, «tontivano»), escribe Cervantes:

Si vuesa merced le hace el acogimiento [al Viaje del Parnaso]
que yo espero de su condición ilustre, él quedará famoso en el
mundo y mis deseos premiados.

Admira, en conclusión, que dos años antes de su muerte, cuando contaba Cervantes sesenta y siete de edad, y había sido testigo ya del revuelo poético que en la Corte habían provocado las *Soledades*, albergue todavía esperanza de fama para su poema y de premio para sus deseos, que no son otros que ser tenido por poeta.

I

El *Viaje del Parnaso* (1614) fue la única obra poética de Cervantes que se imprimió exenta, pues la lírica cervantina pertenecía hasta dicho libro a tres modalidades editoriales: o se trataba de composiciones de circunstancias insertas en obras ajenas, o bien de poemas que formaban parte de sus obras en prosa o de sus piezas teatrales, o de otros poemas que fueron incluidos en los florilegios titulados *Cancionero* (1580) de Gabriel López Maldonado y *Jardín espiritual* (1585) de Pedro de Padilla.

Del *Viaje* llaman la atención varios aspectos que tiene que ver con la circunstancia de su género y escritura, con el trasfondo autobiográfico, crítico y satírico-burlesco que en el poema se advierte, así como la singular disposición y estructura del libro. Se trata de un largo poema, en tercetos encadenados, de 3.284 endecasílabos que concluye con un texto en prosa de unas 19 páginas en su edición original y que se titula *Adjunta al Parnaso*, texto que se firma el 22 de julio de 1614, esto es, sólo cuatro meses antes del trámite último, el de la Tasa, que lleva fecha de 17 de noviembre de 1614. La articulación de este largo poema (casi el doble de versos que la *Fábula de Faetón* de Villamediana, o algo más de 1.000 versos más que las dos *Soledades* de Góngora juntas), a partir de una estructura en ocho «capítulos» (307 versos el más corto, el VI; 565 el más largo, el IV), más que ser el factor que secuencie el contenido y los temas viene a ser –como veremos– resultado estilístico de una pautada estrategia narrativa por parte del autor. El *Viaje* tiene tanto que ver con los géneros encomiásticos, panegíricos y laudes como –así se ha estudiado– con los modos satírico-burlescos, la sátira menipea, la parodia de los sueños alegóricos o –cosa no tratada hasta el momento– con una forma poética barroca de relativo éxito durante el primer cuarto del siglo y que podemos denominar *relación* o *procesión*, y que en tantas

ocasiones explotó Villamediana como denuncia de la corrupción política del entorno del Duque de Lerma.

Obviamente por su singularidad dentro de la lírica de Cervantes, y también debido al tema que trata (la poesía de su tiempo), el *Viaje* es el poema del alcalaíno que ha gozado de mayor atención por parte de la crítica y desde fechas muy tempranas, pues ya uno de los primeros biógrafos de Cervantes, el bibliotecario y bibliófilo Juan Antonio Pellicer y Saforcada (1738-1806) lo califica en 1778 como «ingenioso y satírico libro». Un siglo después, Menéndez Pelayo lo considera «poema crítico»; Américo Castro, por su parte, lo rebaja en *El pensamiento de Cervantes* (1925) a la categoría de mero «inventario poético», y pareceres tan diversos como los de Ricardo Rojas (que lo llama «epopeya bufa») y Francisco Márquez Villanueva, para quien se trata de una «suma reflexiva», se alternan, como se verá, en la recepción y lectura crítica del poema durante el siglo XX.

Otra cuestión de importancia, también notada y estudiada en varios trabajos, es la relación entre el «Canto de Calíope» de *La Galatea* y el *Viaje del Parnaso*, en lo que pudiera entenderse como un viaje cervantino de vuelta al tema presentado en sus orígenes literarios. Pudiera aplicársele a este retorno la intención manifestada por Juan de la Cueva en su *Viaje de Sannio* (1585, pero impreso en 1774), cuando, hacia el final del poema, anuncia esto:

Mas vendrá tiempo en que mejore el canto
i con nueva labor se vea esculpido
entre los héroes qu'el purpúreo manto
de Palas cobijó contra el olvido;
i ahora que dezir no puedo tanto
que no sea en suma, quede remitido
a la ocasión felice en que confío
que cumplido veré el afeto mío.

Advertía ya Vicente Gaos, hace treinta años, en su edición del *Viaje*, que ésta ha sido obra por lo común muy mal entendida, y gran parte de los caminos que la crítica cervantina emprendió en torno a esa época han llevado –y están llevando– a nuevas lecturas y análisis del poema que dejan a un lado o ignoran la escasa tradición crítica sobre la lírica cervantina en la misma medida que abandonan como único el discurso en torno a la calidad poética de Cervantes.

II

Antes de pasar a resumir brevemente la historia de la recepción crítica de la poesía de Cervantes, debo referirme aunque de modo sucinto al tema de las épocas poéticas o periodización de la lírica de Cervantes. Fue José Manuel Blecua (bajo el seudónimo de Joseph Claube) quien propuso en 1947 distinguir «dos épocas o tres» en la poesía de Cervantes:

La primera, hasta 1585, aparición de *La Galatea*, con marcadas influencias de Garcilaso, Herrera y fray Luis; la segunda, de 1585 a 1605, época en que se produce la innovación barroca, y la tercera, de 1605 a 1616.

Tal planteamiento periodológico no fue desarrollado por Blecua en su trabajo ni tampoco ha sido seguido ni contestado por otros autores posteriores, excepción hecha de Jenaro Talens, quien presenta sus dudas acerca de la utilidad crítica de tales delimitaciones, pues «son, de hecho, bastante similares y no podría subrayarse mucho la división cuando vemos que, por ejemplo, lo garcilasista es conscientemente utilizado, incluso como cita en poemas de la tercera época». Después del estudio de Talens, José Manuel Trabado Cabado, en el capítulo preliminar de su libro dedicado a *La Galatea*, capítulo en el que trata del tópico crítico de «Cervantes considerado como poeta», al hacer recuento de las diversas aportaciones de la crítica, señala:

En el análisis de Blecua prima la cronología sobre la convención genérica. Me explico, Blecua está más pendiente de mostrar la evolución del petrarquismo de *La Galatea* hacia el Barroco del *Quijote*, previa mediación indudable de los sonetos burlescos escritos a finales del siglo XVI, que de precisar en qué modo el género al que pertenecía la obra condicionaba la esencia de la poesía que incluía dentro de sí.

Tanto Talens como Trabado tienen razón, parcialmente, en manifestar sus objeciones a la tesis de Blecua, aunque podría irse un poco más allá, pues en realidad en Cervantes, como en los poetas de la generación o generaciones posteriores a la suya (Góngora, Lope, Quevedo o Villamediana, por ejemplo), opera el principio estético de la síntesis de géneros, modos, temas y métricas tradicionales e italianistas y, en todos ellos, cuando se verifica un

giro estilístico –que puede denominarse barroco– éste toma o bien la forma del adensamiento estilístico (semántico, sintáctico, retórico) al que de modo didáctico damos el nombre de poesía culta, o bien adopta de un modo global en el poema la totalidad de recursos que, sumados, constituyen la parodia. Ésa, creo, es una de las diferencias fundamentales, por ejemplo, entre el «Canto de Calíope» y el *Viaje del Parnaso*; y éste el sentido que debe dársele a una apreciación no desarrollada de Miguel Herrero García:

Pudiéramos hasta decir que el *Viaje del Parnaso* es la Segunda Parte del *Canto de Calíope*, en lo cual nos veríamos respaldados por aquel apego que Cervantes manifestó siempre a rodar por los mismos carriles, a no variar la puntería, a mantenerse en sus posiciones tradicionales, cultivando los mismos temas, a la vez que remozándolos y mejorándolos sucesivamente. Colocados en esta posición entrambos poemas, diríamos que entre el *Canto de Calíope* y el *Viaje del Parnaso* existe la misma homogeneidad del asunto y la misma distancia de mérito que entre la Primera y la Segunda partes del *Quijote*. Allí hubo sencillez de medios, candorosa procesión de nombres de poetas, elemental artificio de engarce, rutinaria sucesión de estrofas; es la sencillez de la Primera Parte del *Quijote*. Esperad unos años, salga a la luz el *Viaje del Parnaso*, y aparecerá la invención compleja; la acción movida; los rostros de los poetas diferenciados y caracterizados; el cuadro son sus lejanías y sus primeros planos; el paisaje con su color y matiz, y sobre todo, la intención complicada, escurridiza, proteica: es la Segunda Parte del *Quijote*.

CERVANTES: LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE SU OBRA POÉTICA

A pesar de que la poesía tuvo una presencia constante en la vida como autor y como lector de Cervantes, y de que además de sus composiciones líricas son multitud los pasajes de sus obras (tanto en las novelas como en las dramáticas) en los que Cervantes, por boca de algún personaje, reflexiona acerca de la Poesía, los poetas o las calidades de una y de otros, muy pronto la crítica cervantina repitió una y otra vez sus dudas respecto de la calidad estética de la poesía del autor e incluso elevó dichas dudas a categoría tópica: sostener que difícilmente podía considerarse a Cervantes poeta.

Quizá, como tantas veces se ha destacado –tanto para leerse de modo literal como para entender en el texto la ironía cervantina o el ejercicio de la *captatio benevolentiae*–, el terceto que aparece al

comienzo del *Viaje del Parnaso*, descontextualizado y leído literalmente, haya sido uno de los factores (casi una autocrítica o autoinculpación) determinantes de tal parecer crítico:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.

La cuestión de si Cervantes fue o no fue poeta, abandonada ya como motivo recurrente por la crítica tras las apreciaciones de Blecua en 1947 y Gaos en 1973, y la defensa –no sin algunos reparos– que enunciara el argentino Ricardo Rojas en 1916 y 1935, ha tenido una vida de, al menos, tres siglos. Y aunque en casi ningún siglo ha sido opinión unánime (quizá cuando con más frecuencia se repitió fue en el XIX), lo cierto es que reparos –o prejuicios– y elogios se han alternado desde 1591 hasta nuestros días.

El primer elogio de Cervantes poeta se halla en el poema «La casa de la memoria», de Vicente Espinel, composición recogida en sus *Diversas rimas* (1591):

No pudo el hado inexorable avaro
por más que usó de condición proterva
arrojándote al mar sin propio amparo
entre la moral desleal caterva
hacer, Cervantes, que tu ingenio raro
del furor inspirado de Minerva
dejase de subir a la alta cumbre
dando altas muestras de divina lumbre.

Tras esta octava, el siguiente juicio –no tan favorable– aparece en una carta de Lope de Vega, fechada el 14 de agosto de 1604 y dirigida «A un amigo de Valladolid», carta en la que, además, se anuncia ya la próxima impresión de la primera parte del *Quijote*, cuyos Privilegio, Tasa y Testimonio de Erratas están datados entre los meses de septiembre y diciembre de dicho año. Escribe Lope de Vega:

De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierce
para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes
ni tan necio que alabe a Don Quijote.

Pudiera referirse el Fénix, al decir «están en cierce», a la *Primera*

parte de las Flores de poetas ilustres de España, recopilación debida a Pedro Espinosa y que se imprimió en la ciudad del Pisuerga en 1605. No obstante, tal parecer sincero o falso fue trocado por el contrario –falso o sincero– años después de la muerte de Cervantes en *El laurel de Apolo* (1630), donde asegura que los «versos diamantes» dieron a don Miguel «eternidad a su memoria», y en *La Dorotea* (1632), donde lo sitúa entre los grandes nombres de su generación (Figueroa, Herrera, Rufo, Ercilla, etc.). Otro puyazo contra la vena lírica de Cervantes, esta vez pasado poco tiempo de su muerte, es el que incluyó Esteban Manuel Villegas en sus *Eróticas o amatorias* (1617), donde dejó dicho:

Iras del Helicón a la conquista
mejor que el mal poeta de Cervantes,
donde no le valdrá ser quijotista.

En el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX, es el momento en el que del juego habitual de elogios y rivalidades entre poetas se pasa a un juicio de factura crítica, aunque casi siempre, por no decir siempre, arbitrario y nada fundamentado en razones filológicas o poéticas. La crítica contemporánea (desde Rojas hasta Trabado) atribuyen gran parte de la responsabilidad del origen de las objeciones de Cervantes como poeta a Manuel José Quintana, que en 1805 sentenció «la incapacidad natural de Cervantes para versificar» y a Manuel Fernández Navarrete, en 1819, al tomar al pie de la letra y descontextualizado el famoso terceto del *Viaje del Parnaso*. A este recurso y parecer se sumarán Adolfo de Castro en 1857 (quien es autor de frases como «creo que Cervantes fue un gran poeta [...] que ignoraba el modo de hacer buenos versos»); Menéndez Pelayo, que en 1873 se limita a decir que los versos de Cervantes «son inferiores a la prosa»; o Benedetto Croce, quien, en un trabajo memorable y muy citado, se lamenta de que Cervantes no hubiera escrito el *Viaje* en prosa. Algo del sustrato de este asunto ya había advertido el jovencísimo Menéndez Pelayo cuando subrayaba el hecho de que el *Quijote* había oscurecido «las demás obras del autor», como así ha sido en gran medida.

Si exceptuamos la defensa que de Cervantes poeta hace Rojas, defensa no exenta de críticas negativas, por ejemplo, hacia el «Canto de Calíope» (que considera «prosaico», de «versos detestables» y detestable también «por su falta de melodía y de color»), el grueso de los pareceres críticos de la primera mitad del siglo XX (Américo Castro, Rodríguez Marín o Valbuena Prat,

principalmente) sostiene el axioma de Cervantes mal poeta, y sólo Astrana Marín, en 1930, defiende más con vehemencia que con razones la altura lírica de nuestro autor. En este sentido, la verdadera ruptura y cambio de orientación, o su sugerencia, los aporta José Manuel Blecua, en 1947, cuando plantea que la poesía de Cervantes ha sido hasta entonces leída y analizada con prejuicio crítico y que merece la pena hacerlo con más detenimiento que el aplicado hasta entonces. Blecua se alinea, de este modo, en la defensa de la obra lírica cervantina, cual antes había hecho Ricardo Rojas, y con razones muy semejantes, lo cual no fue todavía suficiente, pues sólo un año después, Gerardo Diego, en su trabajo «Cervantes y la poesía», sostuvo que «Cervantes no fue el gran poeta que soñó», principalmente por las dificultades manifiestas en el plano prosódico, y que, en definitiva, «es un poeta arcaico, retrasado, y ésta es una de las causas de su fracaso». Quizá, en este orden de cosas, cabría ampliar la advertencia y solicitud teóricas de Menéndez Pelayo y no sólo no comparar las obras líricas de Cervantes con el *Quijote* sino tampoco comparar al poeta que fue con los autores nacidos en las décadas de 1560 ó 1580. Incluso Luis Cernuda, casi siempre fino y agudo lector y crítico, en 1962, no duda de la condición de poeta de Cervantes, pero duda si el autor fue o no poeta en verso o, en cambio, sólo fue poeta en su prosa; y para ello retoma el terceto archicitado del *Viaje* y termina su excursión asegurando que Cervantes aportó tan poco al lenguaje poético y a la poesía de su tiempo como Lope de Vega, ya que ni uno ni otro son poetas esenciales para entender la trayectoria de la lírica española, y sí lo son, en cambio, Garcilaso, Góngora y Bécquer.

Terminaré la revisión de este asunto crítico sin necesidad de agotar todas las muestras de argumentos repetidos o matizados que han ido vertiéndose en los últimos años. Si los trabajos de Blecua y de Rojas supusieron un cambio al tratar el tema, el de Vicente Gaos titulado «Cervantes, poeta» (1971, en realidad anterior), que habría de servir después como prólogo para su edición del *Viaje del Parnaso* (1973) y, sobre todo, ya en 1990, el estudio que Márquez Villanueva realizó sobre el poema-libro cervantino arrumban ya definitivamente del nivel de categoría estética este asunto: en palabras de este último, se trata de un «problema artificial». Y así los trabajos de Gracia, Schwartz, Lokos, Rivers o Riley plantean ya nuevas vías de lectura e interpretación del poema.

Hay que decir, no obstante, que el *Viaje del Parnaso* ha gozado

de una presencia continuada, en lo que hace a ediciones, y que desde la primera, de 1614, hasta la más reciente, de 1997, suman (entre ediciones exentas, integradas en volúmenes que recogen otras obras cervantinas o en las diversas Obras completas) no menos de cincuenta.

UNA LECTURA DEL VIAJE DEL PARNASO

I

El *Viaje del Parnaso*, largo poema en tercetos de 3.284 versos, que Cervantes debió de concluir en 1612, y que imprimió dos años después, tras añadir la *Adjunta* en prosa, es dentro de la obra lírica de este autor el texto que ha merecido mayor atención por parte de la crítica, aun cuando muchos de tales discursos críticos, incluso en fecha muy reciente, comienzan con el lamento acerca de la desatención que el poema ha sufrido a lo largo de los tiempos.

Esta obra cervantina, sin parangón dentro del corpus de sus obras, es, de hecho, una revisión –y una continuación– de un modo lírico y temático que presenta sus antecedentes más inmediatos en Juan de la Cueva y también en el *Canto de Calíope* del propio Cervantes. El poema declara desde el comienzo su fuente más directa, que no es otra que el *Viaggio in Parnaso* (1582) de Cesare Caporali. Y no sólo señala su fuente aquí, sino que también, un año antes, en el «Prólogo al lector» de sus *Novelas ejemplares*, y en la línea de sus ulteriores autorretratos personales y literarios, había escrito:

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.

Como señala Rivers, la obra de Caporali –al que bien pudo conocer Cervantes en Nápoles en 1574-1575– pertenece a la tradición del capitulo satírico o burlesco, y su proyección literaria continúa en el siglo XVII en las obras de Giulio Cesare Cortese, *Viaggio di Parnaso* (1621) –dedicado a Diego Hurtado de Mendoza– y *Raggugli di Parnaso* (1612-1613), de Traiano Boccalino, tal y como ya ilustrara Croce.

Respecto de los antecedentes españoles inmediatos, y dejando por ahora a un lado el *Canto de Calíope*, la crítica ha señalado el *Viaje*

de *Sannio* (1585), de Juan de la Cueva, que Cervantes pudiera haber conocido a través de alguna copia manuscrita (no se imprimió hasta 1774), aunque quizá el poema cervantino se halle más próximo del *Exemplar poético* (1606) del poeta sevillano, pues con esta composición y no con la anterior es con la que el Viaje cervantino comparte dos rasgos comunes fundamentales: la materia de la que trata el texto (la poesía y los poetas) y la métrica (el terceto encadenado, que es también la estrofa del poema de Caporali y no así del *Viaje de Sannio*, escrito, al igual que el *Canto de Calíope* cervantino, en octavas). No perdamos de vista este último rasgo –la métrica del Viaje en tercetos–, pues a ello habrá que volver, ya que se revela como un elemento principalísimo del análisis del poema. Junto a las obras de Caporali y Cueva se citan también como posibles antecedentes conocidos por Cervantes el «Canto de Turia» en la *Diana enamorada* (1564) de Gil Polo, y la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope de Vega.

Es parecer aceptado unánimemente por la crítica que sólo de forma muy prudente puede considerarse el *Canto de Calíope* como explicación filogenética del *Viaje del Parnaso*. Aunque ambos poemas traten del mismo asunto, casi treinta años separan la escritura de uno y otro; y así, mientras que el «Canto» es considerado sin más un poema encomiástico o laudatorio, con vocación lírica de ser inscrito dentro de un estilo sublime o elevado (de ahí su métrica, en octavas, que también utiliza Cueva en el *Viaje de Sannio* y la poesía áurea en general para materias de carácter histórico o mitológico, cual es el caso de las fábulas mitológicas), del *Viaje* se extraen otros perfiles estéticos y líricos que hacen del poema una síntesis de géneros, formas, modos y temas. Cuando Miguel Herrero, al prologar su edición, ya en los años sesenta, diga que uno y otro poema cervantino guardan entre sí la misma relación que la primera con la segunda parte del *Quijote* y considere el *Viaje* «segunda parte del *Canto de Calíope*», en absoluto está insinuando el autor que el poema cervantino sea «mera» continuación de las octavas insertas en *La Galatea*, de igual modo que la segunda parte de la historia del hidalgo manchego sólo en algunos términos puede ser considerada continuación de la primera. Como ya zanjara Jenaro Talens en 1987, «su finalidad no fue, sin lugar a dudas, duplicar en época diferente el intento llevado a cabo con el *Canto de Calíope*». También Ellen D. Lokos, autora del estudio más exhaustivo y reciente (de 1991) sobre el *Viaje*, se muestra reticente con la tendencia crítica que ha querido identificar ambos poemas cervantinos. Por último, partiendo en este caso de *La Galatea* y del

Canto de Calíope pues, Trabado Cabado insiste en su libro en que «las tradiciones en las que se insertan uno y otro [poema] son muy distintas». Y no sólo las tradiciones temáticas, hay que enfatizar, sino también la correlación entre asunto, tono y métrica de los dos poemas cervantinos.

II

Veamos ahora, a modo de síntesis, cuáles han sido los puntos de vista adoptados y los temas tratados por la crítica al leer y estudiar el *Viaje del Parnaso*. Esquemáticamente podríamos cifrar en tres las vías de análisis que la recepción crítica del Parnaso ha desarrollado, como eje principal y como lectura global, desde el siglo XVIII hasta la actualidad:

1) LA LECTURA DE LA TOTALIDAD DEL POEMA COMO OBRA SATÍRICA.

Ya Pellicer y Saforcada, en 1778, considera el *Viaje* «libro satírico». Desde tal apreciación hasta los estudios más recientes (los escritos en la década pasada) se ha insistido tanto en las intenciones, satírica, burlesca, paródica o irónica, como en la filiación genérica del poema. A comienzos del siglo XX, Rojas ya lo consideraba «obra bufa», «poema satírico» y «epopeya burlesca»; sus calificaciones del poema, como las de tantos otros críticos posteriormente, se apoyan en prioridades críticas cuales son el tema y el contenido del texto o la incontestable ironía del autor alcalaíno; en ese mismo orden de cosas, esto es, el del comentario sobre la «intención» o el «tono» del *Viaje*, Blecua también destaca sus rasgos irónico y burlesco, al igual que Herrero García, quien lo asocia a «la moda de las fábulas en forma burlesca».

Es a partir de las sucesivas lecturas de Rivers (es decir, desde 1970) cuando la crítica cervantina, sin abandonar totalmente las difusas o no siempre fundamentales categorías del «tono» y de la «intención», comienza a fundamentar la tesis de la parodia, la burla y la sátira en la adscripción genérica del *Viaje*. Así, por ejemplo, Rivers lo considerará en un principio «poema épico-burlesco», al igual que Gaos, quien lo define como «epopeya burlesca de las ilusiones y vanidades del hombre». El progreso hacia una mayor precisión crítica de esta corriente tiene, en sendos trabajos de Márquez Villanueva y Schwartz, ambos de 1990, un tercer escalón: la consideración del *Viaje* como sátira menipea o

poema de ascendencia lucianesca, asunto éste sobre el que han insistido muchos otros trabajos después de dicha fecha, principalmente Lokos (1991); de nuevo Rivers (1991); Close (1993), que lo asocia con la sátira horaciana; así como también, en la vertiente lucianesca, Ruiz Pérez (1997) y Socrate (1998), entre otros.

2) LECTURA DEL POEMA COMO OBRA DE CRÍTICA LITERARIA, CRÓNICA O INVENTARIO.

Menéndez Pelayo, en su breve y juvenil trabajo «Cervantes considerado como poeta» (1873), aunque no comenta el *Viaje*, lo define como «elegante poema crítico»; Américo Castro, por su parte, sólo lo considera «inventario poético». Éstos, podríamos decir, son los dos extremos de toda una serie de pareceres críticos que entienden el *Viaje* como una *recensio* crítica de la poesía de la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII; incluso Martín de Riquer (1970) abunda en el carácter puramente crítico e informativo del texto cuando se refiere a él:

El poema de Cervantes, que dista mucho de tener un valor literario intrínseco, es interesante por la información y juicios que nos da de los escritores de la época.

Y así, con matices o insistiendo más en el carácter deíctico (de catálogo) o crítico del *Viaje*, las apreciaciones de Talens, Gracia, Rosa Mussons o Schmidt abundan en esta lectura.

3) LECTURA DEL POEMA COMO AUTOBIOGRAFÍA.

Desde el trabajo de Croce, de 1899, viene insistiéndose tanto en la motivación como en el carácter autobiográficos del *Viaje del Parnaso*. El episodio histórico concreto es el del nombramiento de D. Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, como Virrey de Nápoles, quien a su vez distinguió como secretario suyo a Lupercio Leonardo de Argensola. Algunos poetas como Cristóbal de Mesa o Góngora se hicieron eco en sus composiciones de la partida hacia Italia del Conde en 1610; y bajo la protección de este mecenas (tal y como han estudiado Croce, Green, Sánchez y King) se desarrolló durante aquellos años (hasta la caída de Lemos en 1617), la actividad de la Academia de los Ociosos, por ejemplo. Como ya recogiera en su trabajo Green, Lupercio Leonardo eligió, para la

corte poética napolitana de Lemos, a Antonio Mira de Amescua, Gabriel de Barrionuevo, Antonio de Laredo, Francisco de Ortigosa y al hijo de su hermano Bartolomé, llamado Gabriel Leonardo de Albión, además, obviamente, de Bartolomé Leonardo. Más tarde se uniría a dicha corte el Conde de Villamediana, que también pertenecería –junto a Guillén de Castro y Diego Saavedra Fajardo– a la Academia de los Ociosos. Fruto de la actividad lúdica y literaria de tal Academia fue el «Cartel de un torneo», que firmaría, entre otros, el autor de la *Fábula de Faetón* y que edité en el apéndice de su *Poesía inédita completa* (1994). En el capítulo III del *Viaje* (vv. 175-180 y 184-189), siéndole solicitado a Cervantes que dé un recado a los «Lupercios», recado de Mercurio, aquél responde que mejor vaya otro «más grato a los hermanos», pues:

– Que no me han de escuchar estoy temiendo,
le repliqué, y así el ir yo no importa,
puesto que en todo obedecer pretendo.
Que no sé quién me dice y quién me exhorta
que tienen para mí, a lo que imagino,
la voluntad, como la vista, corta.

Y sigue:

Pues si alguna promesa se cumpliera
de aquellas muchas que al partir me hicieron,
lléveme Dios si entrara en tu galera.
Mucho esperé, si mucho prometieron,
mas podía ser que ocupaciones nuevas
les obligue a olvidar lo que dijeron.

Sobre esta lectura autobiográfica, que entiende con mayor o menos intensidad el *Viaje* como una respuesta al hecho de que los Argensola ignorasen a Cervantes para el viaje a Nápoles –o no cumpliesen su palabra o promesas– han incidido los trabajos de Rodríguez Marín (1935), Azorín (1944), Rivers (1970 y 1991), Canavaggio (1981), Stagg (1988), Gracia (1989) y Riley (1994), y, en menor medida, otros muchos.

III

Como ya he dicho, el *Viaje del Parnaso* se estructura en 8 capítulos y un total de 3.284 versos endecasílabos, a los que se suma una *Adjunta del Parnaso*, al final y en prosa. La crítica ha estudiado comparativamente el *Viaje* y el *Canto de Calíope* tanto

desde el punto de vista del tema y contenido de ambos poemas (la poesía y poetas en tiempos de Cervantes) como, para distinguirlos, a partir de la muy diversa adscripción genérica que de uno y otro, respectivamente, puede hacerse: esto es, mientras que el *Canto* es considerado dentro de la ortodoxia de la tradición encomiástico-laudatoria o panegírica, el *Viaje* se relaciona con géneros y formas de la sátira, lo irónico y lo burlesco, análisis –en este caso– que se deriva tanto del contenido y tono del poema como de las muchas veces atribuidas «amargura intelectual» o «desilusión» cervantinas respecto del mundillo literario y de sus contemporáneos.

Ni una ni otra lectura han tenido en cuenta que mientras Cervantes emplea la octava real para su *Canto*, compone, sin embargo, el *Viaje* en tercetos encadenados. Algunos, incluso, como Croce o Gerardo Diego –y antes Quintana o Rodríguez Marín– llegarían a preguntarse por qué Cervantes no escribió el *Viaje* en prosa. Gaos fue uno de los pocos comentaristas del *Viaje*, si no el único, que se detuvo en la métrica del poema, y aunque su argumento crítico principal fue que Cervantes reducía –con el uso del terceto encadenado– «a común denominador» a todos los poetas citados y que, por lo tanto, el terceto cumplía con la función satírica de ser «traducción expresiva de la medianía de tales autores», no obstante no echaba en falta (de hecho, ni cita) la octava y desestimó el uso de la silva, que, en cambio, empleó Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*. En el extremo opuesto, Inamoto presentaba, hace diez años, su propuesta de trabajo, basada en el «análisis formal de la versificación de Cervantes», desde una perspectiva ortológica; y, desde un punto de vista teórico y estadístico, el reciente y espléndido libro de Domínguez Caparrós, (2002) ha contribuido mucho a compensar una desatención crítica de la que ya se quejara (y que no abordó) Rojas. Pero el libro de Domínguez Caparrós tampoco trata de la métrica cervantina en tercetos encadenados, que utilizó en varias partes de *La Galatea*, en el «Elegía al Cardenal Diego de Espinosa» y en la atribuida «Epístola a Mateo Vázquez», amén del *Viaje*. Sólo Márquez Villanueva (1990) y, con él, Sevilla y Rey Hazas en su edición del *Viaje* (1997), ensayan la tesis de que la elección del terceto tiene que ver con un sentido ético último del poema. Aquél considera el terceto «propio de la poesía más reflexiva», en detrimento de «la octava rima que venía prefiriendo la literatura académica sobre estos temas».

Quizá, en este particular, deberían tenerse en cuenta un observación que ya he hecho y otra nueva que presento ahora:

1) Puesto que Cervantes había escrito en octavas el «Canto de Calíope», más que para evitar la repetición formal o el recuerdo de este poema, parece que la determinación de utilizar ahora el terceto encadenado pueda tener que ver –y así habría que estudiarlo– bien con el ajuste del poema al modo poético de la *procesión o relación*, bien con un propósito narrativo no exento, por otra parte, de componente irónico. De hecho, ese «empleo mecánico del terceto», que ya desmiente Gaos, propicia otro mecanicismo que no puede considerarse de modo negativo, y que no es otro que la alternancia, el uso de las estructuras binarias (tan propio de la poesía de aquellos años) y, sobre todo, el esquema formal más apto y que mejor se ajusta a la relación.

2) La otra vía de una futura investigación debería apuntar en dos direcciones: por una parte, el posible carácter de Epístola que puede (y creo debe) atribuirse al *Viaje del Parnaso*; por otra, existe en la estructura del poema en capítulos o partes –excepto en las dos últimas– una concepción narrativo-escénica muy marcada, puesto que los cinco primeros capítulos terminan con fórmulas deícticas o de apelación con las que se anuncia o introduce el capítulo siguiente: «yo dije desta suerte», en el primero; «mas oigan lo que dijo», en el segundo; «le dije lo que oirá el que gusta/ saber, pues la tercera es acabada,/ la cuarta parte desta empresa justa», en la tercera; «mas no se espere que yo aquí la escriba,/ sino en la parte quinta...», en la cuarta; y «mil cosas/ que de contallas mi palabra empeño», en la quinta. El capítulo sexto, que introduce el sueño del séptimo, no ofrece indicación alguna, pues es al comienzo de éste cuando Cervantes invoca a la Musa, lo cual, por otra parte, le exime de cerrar del modo habitual dicha parte, a la que se enlaza como último episodio el capítulo octavo.

IV

La otra cuestión, de suma importancia para el análisis y nueva lectura que del *Viaje* propongo, es la relativa a la estructura de este poema o epístola-libro. Me refiero, principalmente, al hecho de que el libro presente texto en versos (los más de 3.000 del *Viaje*) y un texto en prosa, la *Adjunta del Parnaso*, que consta, a su vez, de tres partes: el diálogo de Cervantes y Pancracio de Roncesvalles, la carta de «Apolo Delfico a Miguel de Cervantes Saavedra» y, como se dice, «en papel aparte», los «Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles». Ya Valbuena Prat consideraba la *Adjunta*, en su *Historia de la literatura española*

de 1937, texto «de sabrosa prosa, de excelente estilo y de extraordinario valor personal», sin detenerse más en ella; Gracia le atribuía una «función recopiladora», mientras que Rivers (1991) señalaba su ambigüedad e intertextualidad genérica y autobiográfica; Close (1994), el que sea estrategia cervantina de «autoproyección». Para Riley (1994), la *Adjunta* supone una cierta dimisión o abandono, por parte de Cervantes, de su proyecto de ser reconocido como poeta; Rivers (1994) cree que el texto es un «epílogo» y lo considera «novelita o entremés, narración y diálogo»; del mismo parecer (la *Adjunta* como epílogo) son Sevilla y Rey Hazas en su edición. Por último, Profeti cree que la *Adjunta* responde al ejemplo de «ruptura barroca de las formas clásicas», pues pasa del verso a la prosa en el final del libro. De todas las interpretaciones de la *Adjunta* quizá la única que realmente aporta una lectura crítica de su totalidad sea la de Finello, aun cuando practique dicha lectura sobre el texto mismo y no respecto de su relación con el verso o de su inserción al final del libro. Este autor lee la *Adjunta* como arte poética de sesgo horaciano, cuestión ésta a la que volveré enseguida.

No deja de extrañar que nadie, al referirse o comentar la *Adjunta*, ni Rodríguez Marín ni Herrero García en sus minuciosas y muy anotadas ediciones críticas, haya señalado lo que paso a destacar. Basta con consultar copia de la primera edición del *Viaje del Parnaso* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1614), de donde parten casi todas las ediciones modernas, para comprobar que la esmerada impresión de los 80 folios que componen el texto cervantino tienen siempre, en el margen superior del verso o página izquierda la leyenda *Viage del Parnaso*, mientras que en el recto (o página derecha), la indicación del capítulo correspondiente. Pues bien, el poema en endecasílabos (el *Viaje*) concluye en el folio 70v. y, en ese mismo folio, bajo título en mayúscula, se inicia la *Adjunta*: de aquí en adelante (fols. 71r-80r.), todos los rectos, a excepción del 78, que contiene errata al repetir *Viage del Parnaso*, presentan la leyenda *Capítulo octavo*. Es claro que la preocupación tipográfica de Cervantes no llegó, en absoluto y en ninguna de sus obras, a la obsesión de su bienamado Herrera; pero ¿no se desprenderá de esto que la *Adjunta*, a pesar de ser escrita dos años después y en prosa, fue concebida por Cervantes como texto integrado en el octavo capítulo no ya del poema sino del libro?

Si aceptamos la *Adjunta* como parte del capítulo octavo del libro y si, además, comprobamos cómo el diálogo narrativo entre Cervantes y Pancracio de Roncesvalles supone una ruptura en

cuanto al género (del verso a la prosa) pero no en lo que hace al hilo narrativo, pues es al cabo de unos días del fin del viaje cuando don Miguel se encuentra con dicho poeta; si, en definitiva, la prosa no es más, aquí, que fórmula de transición que introduce la prosa de la carta de Apolo y su papel aparte con los «Privilegios», podría entenderse, en definitiva, y debería investigarse con detenimiento, que la parte en verso del libro es, también, epístola: la invocación de Apolo en el v. 77 del primer capítulo, el uso del terceto e incluso estos versos, que siguen al famoso terceto en el que Cervantes se pone en duda como poeta, pueden ser algunas nuevas vías para el estudio del *Viaje*. Leemos en dichos versos:

quisiera despachar a la estafeta
mi alma, o por los aires, y ponella
sobre las cumbres del nombrado Oeta.

Todas las ediciones que he consultado (Rodríguez Marín, Herrero García, Gaos y Sevilla y Rey Hazas) toman «despachar a la estafeta» en su sentido figurado, esto es, sinónima de «a toda prisa»; ninguno de estos editores admite ni contempla la posibilidad de que deba interpretarse rectamente el sentido de la citada expresión. Según García Berrio y Huerta Calvo, en *Los géneros literarios: sistema e historia* (1992):

La comunicación ceñida de un yo-tú (vosotros) supone que se puede transmitir, en forma íntima, un pensamiento o una serie de pensamientos acerca de alguna cuestión. La forma ha servido desde sus orígenes para la exposición de alguna materia de índole didáctica o doctrinal; piénsese en la *Epístola ad Pisones*, de Horacio.

Claudio Guillén, por su parte, al analizar la «Epístola a Boscán» de Garcilaso, estableció que en el poema se conjugan tres estructuras genéricas: la epistolar, la elegíaca y la satírica. Según Guillén, que ha estudiado en varias ocasiones este texto y los géneros epistolares en general:

Lo propio de la epístola en verso es que se manifiesta e introduce a sí misma como escritura, como correspondencia escrita, indicando al final, por ejemplo, la fecha en que se redacta, o al principio el nombre del destinatario, o declarándose como carta.

Subrayo, pues, que ésta es una investigación que deberá llevarse a cabo: no sólo –como ya ha hecho Finello (1987)– asociar la

Adjunta con el *Arte Poética* de Horacio, sino también ésta con la totalidad del *Viaje* cervantino.

V

La debatida cuestión referente al género del *Viaje del Parnaso*, si se tiene en cuenta al menos provisionalmente su carácter epistolar, debe abordarse, pues, más bien en la dirección que los últimos trabajos sobre el poema han ido señalando. Es decir, frente a quienes consideraron el *Viaje* de un modo unívoco como catálogo encomiástico, poesía laudatoria o composición de carácter crítico, diversas aportaciones recientes –como las de Gracia, aunque ceñidas más bien a la «intención del poema»–, o las de Lokos, Roca Mussons, Rivers, Socrate y Gutiérrez, principalmente, han ensayado una lectura de la obra cervantina como síntesis de formas, modos, temas y géneros. Y así, al género encomiástico o laudatorio se le suman ahora las modalidades del satírico-burlesco (tanto en el tema épico como en el mitológico), los procedimientos del poema alegórico, de la tradición onírica (estudiada recientemente por Gómez Trueba, aunque no incluye en su libro el *Viaje del Parnaso*) y la sátira menipea (tesis sobre la que se ha insistido mucho a partir del artículo de Schwartz), a los que cabría añadir la técnica epistolar, el modo poético de la *relación* o *procesión* y la concepción narrativa que informa de la estructura externa del texto.

De la adscripción puramente garcilasista de la poesía de Cervantes ha ido pasándose, progresivamente, al reconocimiento de rasgos manieristas o barrocos, sobre todo en sus composiciones últimas –entre las que hay que contar el *Viaje*– y que llevaron, por ejemplo, a Herrero García a sentenciar lo siguiente:

Estas audacias del espíritu crítico de Cervantes dan a su obra un carácter innovador tan grande, que bien puede asegurarse que la poesía del siglo XVI parte lindes con la del XVII en el *Viaje del Parnaso*. Aquí se cierra el ciclo del garcilasismo y se declara abierto el ciclo del barroquismo en todo su dominio.

No debe olvidarse, no obstante, que una cosa es que se cierre un ciclo poético, como dice Herrero, y otra distinta que nazca uno nuevo a partir de un autor o de una obra. Y, en este sentido, por mucho que queramos encarecer el mérito del *Viaje del Parnaso*, quien dota a la lengua española de una expresión lírica moderna es, sin ningún género de dudas, Góngora y, sobre todo, con las

Soledades. Ahora bien, en cuanto al sentido de la composición, como acertadamente estudian Sevilla y Rey Hazas en su edición del *Viaje*, es obvio que Cervantes dota el poema de «un sentido barroco de la unidad, esto es, de la unidad en la complejidad».

De hecho, la labor de síntesis cervantina de corrientes poéticas y de herencias del pasado es, también, una síntesis que alcanza su teoría –además de su práctica– poética. Gaos incluye en apéndice de su edición del *Viaje* una selección amplia de pasajes de las diferentes obras cervantinas en los que su autor define o trata de la poesía: aparecen en los pasajes de *La Galatea* o del *Quijote* apreciaciones teóricas sobre la bucólica y el idealismo amoroso neoplatónico; en sus páginas se lee aquel famoso símil que emparenta la Poesía con una doncella, y tanto en este famoso discurso de la segunda parte del *Quijote* (II, XVI) como en *La Gitanilla* o en *Persiles* se repite esta idea y otra: la del «poeta nascitur», que, junto con lo dicho en *El licenciado Vidriera* («admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba todas las demás») representan lo más significativo de su corpus teórico.

Por lo que llevo dicho hasta ahora, y aunque no pueda detenerme en tan relevante asunto, desarrollado en gran medida por Porqueras Mayo (1991), Lokos (1991) y Finello (1987), podrá aceptarse sin incomodo que la teoría y la práctica poéticas de Cervantes suponen una síntesis de corrientes líricas y teóricas clásicas e italianas. Cervantes se nos muestra, en su práctica poética, virgiliano, neoplatónico, petrarquista, garcilasista, horaciano y lucianesco; no obstante, su teoría tiene, básicamente, dos veneros: el horacianismo de la *Epistola ad Pisones* y el aristotelismo de la *Poética* y de los comentaristas que vivieron en tiempos de Cervantes (López Pinciano, sobre todo). Y es, como se verá, su aristotelismo –estudiado por Riley en su ensayo clásico *Teoría de la novela en Cervantes* (1962)– uno de los motores, si no el principal, de ese tesón mantenido por Cervantes en todos y cada uno de los prólogos de sus últimas obras (*Novelas Ejemplares*, *Comedias y Entremeses* y *Persiles*) y de, también, que se presente el *Viaje del Parnaso* como un último esfuerzo para que le sea reconocida su calidad de poeta: en este sentido, Close (1993) ha desarrollado ya su tesis de la «autoproyección» cervantina.

CONCLUSIONES Y CODA

Partiendo de la presencia constante, en toda la obra literaria cervantina, de la poesía, y de la determinación que el autor mostró a lo largo de toda su vida por alcanzar el reconocimiento como

poeta (no sólo el reconocimiento literario, que alcanzó y pudo gozar tras la impresión de la primera parte del *Quijote*), he pretendido, en lo que hace al *Viaje del Parnaso*, plantear dos asuntos:

1) La recepción crítica de Cervantes como poeta se inicia con sus contemporáneos (Lope de Vega, Villegas, etc.) y los propios pareceres del autor, y sigue con una tradición crítica que ocupa ya tres siglos, del XVIII al XX. Probablemente si la única obra poética larga impresa en vida del autor no hubiese sido el *Viaje del Parnaso* sino, por ejemplo, una fábula mitológica, probablemente –digo– muchas de las cuestiones aquí presentadas nunca se hubieran planteado; es más, con toda seguridad, la lectura crítica que haríamos hoy en día del «Canto de Calíope» estaría más sujeta a la circunstancia de que, perteneciente el poema a los inicios líricos del autor, Cervantes no otra cosa pretendía con él que practicar un elogio de la poesía de su tiempo y, como consecuencia, darse a conocer como poeta. Pero el hecho de que al final de su vida escriba e imprima el *Viaje del Parnaso* obliga a una consideración global (una relectura) de toda la trayectoria poética de Miguel de Cervantes, de su práctica y de su teoría poéticas y del lugar que ocupó –o que hubiera querido ocupar– en el panorama de la lírica de su tiempo. Asimismo, dicho lugar es un espacio de tránsito estético entre la herencia garcilasista y petrarquista de sus comienzos, a la que sigue su estima por Herrera, Laínez y Figueroa (sus verdaderos contemporáneos), y la ascensión de una nueva poética culta, pues no debe olvidarse que el *Viaje* es contemporáneo de la irrupción estética que en la Corte suponen el *Polifemo* y, sobre todo, las *Soledades* de Góngora. De algún modo, pues, la poesía de Cervantes opera, a lo largo de sus más de cuarenta años de vida, en una suerte de extraterritorialidad estética: demasiado tarde para ser sólo garcilasista, demasiado falto de recursos como para seguir la senda de *Algunas obras* (1582) de Herrera, y demasiado tarde también como para asumir o hacer suya la estética culterana del XVII.

2) Gran parte de la tradición crítica sobre la poesía de Cervantes ha partido de ciertos prejuicios estéticos –cuando no de inercias– que sólo desembocan en la reiteración de interpretaciones que, más que lecturas críticas, son impresiones de lecturas urgentes. Al igual que en el *Quijote* se presenta a su personaje, fundamentalmente, como lector, del *Viaje del Parnaso* se infiere una imagen (o personaje elidido) que es Cervantes poeta y Cervantes lector y conocedor de la poesía de su tiempo. La síntesis de herencias clásicas y modernas, tanto en su práctica como en su teoría poética,

y la pretensión de la gloria aristotélica de que gozan los poetas (desestimada ya dicha gloria en su vertiente dramática, como él mismo reconoce, debido a la irrupción de Lope de Vega), nos han obligado a una nueva lectura del *Viaje del Parnaso*, tanto desde la perspectiva horaciana o desde la hipótesis que nos llevaría a aproximar el poema al género epistolar, como debido a su propia estructura métrica (el terceto encadenado) y capitular, y al hecho de que el libro se cierre con la *Adjunta*, texto en prosa que tradicionalmente ha sido considerado como apéndice sin más del poema. Nos quedarían por revisar algunos temas de no poca relevancia, como por ejemplo la consideración del *Viaje* no sólo como preceptiva poética sino, también, como ejercicio crítico, metapoético, y no tanto para determinar los criterios de valor que aplica Cervantes al elogiar e incluir a los poetas que reúne como para determinar con más exactitud (no sólo desde la perspectiva de la sátira, como hace Roca Mussons (1993) o de la autobiografía como han ilustrado Canavaggio, Talens o Close, entre otros) la posición del yo en cuanto yo lírico del poema y trasunto del yo real. En este sentido, el concepto de autoproyección, presentado por Close, o de autoafirmación, visible en casi todos los prólogos de sus obras desde 1605 en adelante, debe facilitarnos la labor de insertar la poesía última de Cervantes en el contexto de sus producciones, justamente de aquellas por las que recibirá más elogios (*Quijote* y *Novelas Ejemplares*) o en las que depositará sus últimas esperanzas (*Persiles*).

Un último apunte: otra cuestión que la crítica no ha tenido en cuenta hasta el trabajo de Schmidt de 1996 (esto es, dos años posterior al *Western Canon* de Bloom, caprichos y signos de los tiempos) es la relativa a la consciencia expresada por Cervantes acerca de la selección poética que opera en el *Viaje*: por dos veces en el capítulo IV aparece el verbo *canonizar* (vv. 455 y 491), lo cual, junto con la adición-corrección que supone la carta de Apolo, en la que se incluyen por primera vez en el libro los nombres de Espinel y de Quevedo (ausentes en el poema), puede suponer una nueva revisión y lectura del *Viaje* como ejercicio de crítica literaria, punto de vista éste que ha sido desestimado recientemente.

Todo este recorrido quizá se halle de la mejor de las formas resumido en la *Philosophía Antigua Poética* (1596) de Alonso López Pinciano, aquel preceptista aristotélico cuya obra tan bien conoció Cervantes:

Ninguna arte que la Poética es de las gentes más frecuentada

y ninguna menos entendida por su dificultad. Ésta alcanzaron los filósofos antiguos y significaron, por la mucha solicitud que para la aver pusieron y por el grande premio que a ella depositaron, era el trabajo subir al monte del Parnaso, y era el premio la corona del laurel. [...]

La corona, señor compañero, es la honra, a la cual muchas veces sigue la inmortalidad de la fama; y la subida deste monte alto es el trabajo, ayuntado al natural ingenio.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES UTILIZADAS

Viaje del Parnaso, ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo Impresor, 1935.

Viaje del Parnaso (Poesías completas, I), ed. de V. Gaos, Madrid, Castalia, 1973.

Viaje del Parnaso, ed. de M. Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.

Viage del Parnaso. Poesía varias, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Viaje del Parnaso, ed. de F. Sevilla y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.

OTRAS OBRAS DE CERVANTES (EDICIONES UTILIZADAS)

Poesías completas, II, ed. de V. Gaos, Madrid, Castalia, 1981.

Canto de Calíope y otros poemas, ed. de J. Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

La Galatea, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Novelas ejemplares, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1988 (10ª ed.), 2 vols.

Teatro completo, ed. de F. Sevilla y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

Don Quijote de la Mancha, ed. de F. Rico, Barcelona, Crítica, 2001.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969.

OTROS TEXTOS

CUEVA, J. DE LA, *Viaje de Sannio*, ed. de J. Cebrián, Barcelona, Miraguano, 1990.

— *Exemplar poético*, ed. de J. M. Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.

GÓNGORA, L., *Obras completas*, ed. de J. Millé e I. Millé, Madrid, Aguilar, 1956 (4ª ed.).

LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.

TASSIS, J. DE, CONDE DE VILLAMEDIANA, *Poesía impresa completa*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.

—, *Poesía inédita completa*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994.

VEGA, L., *Cartas*, ed. de N. Marín, Madrid, Castalia, 1985.

VILLEGAS, E. M., *Eróticas o amatorias*, ed. de N. Alonso Cortés, Madrid, Espasa Calpe, 1969 (6ª ed.).

ESTUDIOS (LIBROS Y ARTÍCULOS)

- ASENSIO, J., «¿Es Tirso 'el otro' del *Viaje del Parnaso* de Cervantes?, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, 2, 1986, págs. 155-172.
- ASTRANA MARÍN, L., «Versos de Cervantes», en *El cortejo de Minerva*, Madrid, Espasa Calpe, 1930, págs. 17-24.
- AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- BLECUA, J. M., «Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, Madrid, Cuadernos Ínsula, 1947, págs. 141-150 (reed.: *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 151-160).
- _____, «La poesía lírica de Cervantes», en *Ibíd.* (con el seudónimo de JOSEPH CLAUBE), págs. 151-187 (reed.: *Ibíd.*, págs. 161-195).
- CANAVAGGIO, J., «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 1-2, 1981, págs. 29-41 (reed.: *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, págs. 73-83).
- CASTRO, A., *El pensamiento de Cervantes* (1925), ed. de J. Rodríguez-Puértolas, Barcelona, Noguer, 1980.
- CASTRO, A. DE, «Cervantes, ¿fue o no poeta?», en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. de A. de Castro, Madrid, BAE, 1857, págs. IX-XIII.
- CERNUDA, L., «Cervantes, poeta» (1962), en *Prosa completa*, ed. de D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1975, págs. 973-983.
- CIRILLO SIRRI, T., «Topografía fantástica e topografía reale nel *Viaje del Parnaso*», en C. Romero Muñoz, D. Pini y A. Cancellier, eds., *Atti della V Giornata Cervantina* (Venecia, 1995), Padova, Unipress, 1998, págs. 73-84.
- CLOSE, A., «A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire», *Cervantes*, XIII, 1993, págs. 31-63.
- CROCE, B., «Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes», en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el vigésimo año de su profesorado*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, págs. 161-193.
- DIEGO, G., «Cervantes y la poesía», *RFE*, XXXII, 1948, págs. 213-236 (reed.: *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar, 1984, págs. 73-98).
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., «El soneto del Rufián Arrepentido (en dos series)», *Cervantes*, XVII, 1, 1997, págs. 87-108.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., «Del entusiasmo al desengaño: en torno a la aventura poético-heroica de Cervantes», en *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Univ. de Murcia, 1985, págs. 105-119.
- _____, «Petrarquismo en la lírica cervantina», *Ibíd.*, págs. 121-131.
- _____, «Teatro cervantino y lírica tradicional», *Ibíd.*, págs. 133-161.
- _____, «Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXI, 1995, págs. 25-47.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- EGIDO, A., «El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*», *Anthropos*, 98-99 (dedicado a Cervantes), 1989, págs. 85-89.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, J. L., «Cervantes, poeta de festejos y certámenes», *Anales cervantinos*, XXII, 1984, págs. 1-41.

- _____, «Historia y poesía: algunos ejemplos de la lírica 'pública' en Cervantes», *Edad de Oro*, VI, 1987, págs. 115-131.
- FINELLO, D., «Cervantes y su concepto de la fama del poeta», *La Torre*, 3-4 (nueva época), 1987, págs. 399-409.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GÓMEZ TRUEBA, T., *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ, A., «Cervantes y los temas del Romancero», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 609-616.
- GRACIA GARCÍA, J., «Intención y crítica del Viaje del Parnaso: en torno a la adulación y la vanagloria», *Anthropos*, 98-99 (dedicado a Cervantes), 1989, págs. 81-84.
- _____, «Viaje del Parnaso: un ensayo de interpretación», *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1988), Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 333-348.
- GREEN, O. T., «Literary Court of Conde de Lemos», *Hispanic Review*, I, 1933, págs. 290-308.
- GUILLÉN, C., «Los géneros epistolares», en *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, págs. 294-304.
- _____, «La escritura feliz: literatura y epistolaridad», en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, págs. 177-233.
- _____, «Entre la amistad y el amor: la Epístola de Garcilaso», en *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2001, págs. 69-97.
- GUTIÉRREZ, C. M., «Ironía, poeticidad y decorum en el Viaje del Parnaso», en A. Bernat Vistarini, ed., *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 2000), Univ. de les Illes Balears, 2001, II, págs. 1043-1049.
- HENS PÉREZ, L. E., «Aspectos a revisar en la poesía de Cervantes: las poesías sueltas», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 601-608.
- INAMOTO, K., «La ortología y la crítica textual (hacia una edición crítica del Viaje del Parnaso)», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 595-599.
- KING, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X de la RAE, 1963.
- LEWIS GALANES, A., «Cervantes: el poeta en su tiempo», en M. Criado del Val, ed., *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 159-178.
- LOKOS, E. D., «El lenguaje emblemático en el Viaje del Parnaso», *Cervantes*, IX, 1, 1989, págs. 63-74.

- _____, *The Solitary Journey. Cervantes's Voyage to Parnassus*, New York, Peter Lang, 1991.
- MANERO SOROLLA, P., «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 755-779.
- MARÍN, N., «Una nota al Viaje del Parnaso», *Anales cervantinos*, XXII, 1984, págs. 201-206.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «El retorno del Parnaso», *NRFH*, XXXVIII, 1990, págs. 693-732 (reed.: *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 191-240).
- MARTÍNEZ RUIZ, J., AZORÍN, *Con Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1947.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., «Cervantes considerado como poeta» (1873), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria-I: Estudios generales. Edad Media, influencias semíticas, cervantismo*, Madrid, CSIC, 1941, págs. 257-268.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., «Cervantes y la epopeya», en F. Sánchez Castañer, ed., *Homenaje a Cervantes*, Madrid, Mediterráneo, 1950, II, págs. 419-443.
- PELLICER Y SAFORCADA, J. A., «Noticias para la vida de Miguel de Cervantes Saavedra», en *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles*, Madrid, Sancha, 1778 (reed. facsímil; Univ. de Extremadura, 2002), págs. 143-198.
- PORQUERAS MAYO, A., «Cervantes y la teoría poética», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 83-98.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI, II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987.
- PROFETI, M. G., «Apolo, su Laurel y el Viaje del Parnaso», en A. Bernat Vistarini, ed., *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 2000), Univ. de les Illes Balears, 2001, II, págs. 1051-1061.
- RILEY, E. O., *Teoría de la novela en Cervantes* (1962), Madrid, Taurus, 1966.
- _____, «El Viaje del Parnaso como narración», *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, II, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 491-507.
- _____, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001.
- RIQUER, M. DE, *Aproximación al Quijote*, Navarra, Salvat, 1970.
- RIVERS, E. L., «Cervantes' Journey to Parnassus», *MLN*, 85, 1970, págs. 243-248.
- _____, «Viaje del Parnaso y poesías sueltas», en J. B. Avalle-Arce y E. O. Riley, eds., *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, 1973, págs. 119-146.
- _____, «Viaje del Parnaso: una posible introducción», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 727-730.

- _____, «¿Cómo leer el Viaje del Parnaso?», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 105-116.
- _____, «Cervantes, poeta serio y burlesco», en VVAA, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 211-224.
- ROCA MUSSONS, M. A., «Antonio de Lo Frasso: un itinerario tipológico en el V iaje del Parnaso de Cervantes», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 731-754.
- _____, «El yo autoral en el Viaje del Parnaso», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 587-593.
- ROJAS, R., *Cervantes*, Buenos Aires, La Facultad-J. Roldán y Cía, 1935.
- ROMO FEITO, F., «Cervantes ante la palabra lírica», en A. Bernat Vistarini, ed., *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 2000), Univ. de les Illes Balears, 2001, II, págs. 1063-1088.
- RUIZ CASANOVA, J. F., *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- RUIZ PEÑA, J., «Al margen del Viaje del Parnaso», *Anales cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-1988, págs. 365-370.
- RUIZ PÉREZ, P., «El manierismo en la poesía de Cervantes», *Edad de Oro*, IV, 1985, págs.165-177.
- _____, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes*, XVII, 1, 1997, págs. 62-86.
- SÁNCHEZ, J., *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SCHMIDT, R., «Maps, Figures and Canons in the Viaje del Parnaso», *Cervantes*, XCI, 2, 1996, págs. 29-46.
- SCHWARTZ LERNER, L., «Golden Age: Transformations of Genre», *MLN*, 105, 1990, págs. 260-282.
- SOCRATE, M., «Poesie e Viaje del Parnaso», en *Il riso Maggiore di Cervantes. Le opere e i tempi*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998, págs. 283-293.
- STAGG, G., «Propaganda and Poetics on Parnassus: Cervantes's Viaje del Parnaso», *Cervantes*, VIII, 1, 1988, págs.23-38.
- TALENS, J., «La escritura poética como autobiografía. Teoría y práctica poética en Cervantes» (1979, 1987), en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 54-77.
- TRABADO CABADO, J. M., *Poética y pragmática del discurso literario. El cancionero pastoril de «La Galatea»*, Madrid, CSIC, 2000.
- VALBUENA PRAT, Á., *Historia de la literatura española*. Tomo III. Siglo XVII (1937), ed. de A. Prieto, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, págs. 36-41.
- YNDURÁIN, F., «La poesía de Cervantes: Aproximaciones», *Edad de Oro*, IV, 1985, págs.211-235.