

EL PARNASO DE CERVANTES
Y OTROS PARNASOS

EDS. ABRAHAM MADROÑAL
Y CARLOS MATA INDURÁIN



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017

EL PARNASO DE CERVANTES
Y OTROS PARNASOS

ABRAHAM MADROÑAL Y CARLOS MATA INDURÁIN
(EDS.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-12-1

Depósito Legal: NA 185-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

EL PARNASO DE CERVANTES
Y OTROS PARNASOS

ABRAHAM MADROÑAL Y CARLOS MATA INDURÁIN
(EDS.)

ÍNDICE

Prólogo, por CARLOS ALVAR	9
I. EL PARNASO CERVANTINO	
JAUME GARAU	
A vueltas con la ortodoxia cervantina en el <i>Persiles</i>	13
MARÍA LUISA LOBATO	
«Son la Adulación y la Mentira hermanas»: Cervantes y el mérito en el <i>Viaje del Parnaso</i> (1614)	37
ROSA NAVARRO DURÁN	
La organización del <i>Viaje del Parnaso</i> : alegoría y motivos literarios	53
FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ	
Lope de Vega ante el <i>Viaje del Parnaso</i>	75
II. LOS OTROS PARNASOS	
ALFREDO ALVAR EZQUERRA / DIANA E. DÍEZ LÓPEZ	
Contenido y dispersión de una colección «imperial»: la famosa de Altamira	93
CONSTANCE CARTA	
Primera aproximación a un parnaso popular decimonónico: la colección de pliegos de Carmona en la Biblioteca Universitaria de Ginebra	131

EPICTETO DÍAZ NAVARRO	
Unas notas a la comedia anónima <i>Satisfacciones de amor</i> <i>ofensas de sangre borran</i> (c. 1760)	157
VANESSA GONZÁLEZ	
La figura de Pero Grullo y sus profecías, según un nuevo manuscrito de la Colección Favre, Biblioteca de Ginebra	171
ABRAHAM MADROÑAL	
Pliegos poéticos desconocidos en las Bibliotecas de la Universidad de Ginebra	195
BELINDA PALACIOS	
Índice de la colección de pliegos sueltos de la Biblioteca de la Universidad de Ginebra	285

PRÓLOGO

El libro que tienes en las manos, atento lector, puede parecerse heterogéneo y de hecho lo es, como su propio título indica. En vano buscaremos un hilo conductor entre la obra de Cervantes y los demás textos que aquí se presentan. Y, sin embargo, se puede hablar de coincidencias fortuitas. Sin duda, la más llamativa es que el *Viaje del Parnaso* viera la luz en 1614 y que justamente trescientos años más tarde se publicara el catálogo de la colección de Édouard Favre, trabajo ejemplar llevado a cabo por Léopold Micheli. Se trata de un conjunto de varios miles de documentos conservados en la Biblioteca de Ginebra, conocida hasta hace unos años como *Bibliothèque publique et universitaire* (BPU), cuya existencia se remonta a 1556. Y no faltan en la colección composiciones poéticas de nuestro Siglo de Oro y épocas posteriores.

Hay, pues, una razón cronológica para celebrar la publicación del libro de Cervantes y la aparición de las primeras informaciones amplias sobre un conjunto de obras apenas explorado. Si además añadimos la rica serie de pliegos de cordel de los siglos XVIII y XIX de nuestra biblioteca, en torno a un millar de piezas, resultará plenamente justificable el título del libro que presentamos, *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*.

Diez trabajos forman el contenido de este volumen: cuatro de ellos, dedicados a la obra de Cervantes; otros cinco, referidos a materiales de la biblioteca ginebrina; en fin, otro artículo se centra en aspectos históricos que explican cómo a finales del siglo XIX y en los primeros años de la centuria siguiente se fue deshaciendo la magnífica colección de Altamira, dividida en varios lotes que se dispersaron por el occidente europeo.

Se reúnen ahora parte de los resultados de las investigaciones de una decena de especialistas que los presentaron en la Universidad de Ginebra a finales de septiembre y comienzos de octubre del año 2014, gracias a la generosa colaboración del Grupo de Investigación Siglo de

Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. El camino ha sido largo desde aquellos días de reuniones hasta la aparición de este libro, pero sin duda, atento lector, no se te escapa el hecho de que entre medias ha habido celebraciones varias que nos han impedido prestar toda la atención que merecía este volumen, o como diría Cervantes, «tuvimos otras cosas en que ocuparnos».

Queden el interés por el *Viaje del Parnaso*, la colección Favre y los pliegos de cordel de una época posterior: ahí está la esencia de este libro en el que se unen los peculiares gustos poéticos de Cervantes, los autores conocidos y menos conocidos del Siglo de Oro, y los anónimos versificadores —casi todos salidos de la musa popular— de imprentas menores de las mermadas provincias de nuestros siglos XVIII y XIX.

Y tú, paciente lector, queda en paz.

Carlos Alvar
Université de Genève

LA ORGANIZACIÓN DEL *VIAJE DEL PARNASO*: ALEGORÍA Y MOTIVOS LITERARIOS¹

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

La lista de poetas del *Viaje del Parnaso* forma tal selva de nombres que ha oscurecido a ratos la intención de Cervantes y la riqueza de su obra, de la que celebramos este año de 2014 el cuarto centenario de su impresión. El *Viaje del Parnaso* no es un canto de Calíope más, sino una epopeya burlesca², en la estela de la *Batracomiomaquia*, y no en vano salen ranas y ratones en él; es, en realidad, una poetomaquia, una batalla entre buenos y malos poetas, escrita por un Cervantes no solo irónico, sino a menudo sarcástico. Y la lista lo es de los soldados que hay que reclutar, y a ella se irán añadiendo los que vayan llegando en coche, en carroza o... lloviendo de nubes, aunque no todos son escogidos porque para eso estará Mercurio con su zaranda o criba.

De las nubes llueven poetas y no ranas, pero el narrador no dejará de decirlo; en el capítulo II, anuncia primero la tormenta: «el mar se turba, el viento sopla y crece», y enseguida dirá lo que cae de las nubes: «llovían

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a los proyectos de investigación FFI2011-29669-C03-02 (I+D) y CSD2009-00033 (Consolider), financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² Balcells, 2005, p. 551, lo incluye ya, con acierto, en la serie épico-burlesca española aunque dice en su análisis que «no remite a los modelos convencionales de las epopeyas burlescas».

nubes de poetas llenas» (vv. 327, 338³). A Lope le dejará una nube toda para él; y no porque distinga Cervantes su excelencia, sino su vanidad; su elogio no es más que sorna, como lo fue llamarle «monstruo de naturaleza», que en este poema aplica a la Envidia (VIII, v. 94): «Llovió otra nube al gran Lope de Vega, / poeta insigne, a cuyo verso o prosa / ninguno le aventaja ni aun le llega» (II, vv. 388-390).

Cervantes expresa con asombro el prodigio que ve: cómo una nube «de la color del condensado hielo» «a llover acude», y lo que observa lo describe con una comparación diáfana con respecto a su intención:

Quien ha visto la tierra prevenida
con tal disposición que, cuando 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 paso mueve,
tal se imagine ver —¡oh soberana
virtud!— de cada gota de la nube
saltar un bulto, aunque con forma humana [...]
Eran aquestos bultos de la lista
pasada los poetas referidos,
a cuya fuerza no hay quien la resista (II, vv. 364-378).

Ya vemos, pues, dónde están las ranas... o los poetas. Y reaparecerán, porque en el canto V, en medio de la gran tempestad que hunde la enorme nave de los poetas recién llegados y rechazados por Apolo, «saltan muchos al mar de aquella suerte / que al charco de la orilla saltan ranas / cuando el miedo o el ruido las advierte» (vv. 31-33).

¿Y los ratones? Para verlos hay que ir al apéndice del *Viaje*, a la *Adjunta al Parnaso* y oír la relación que le hace a Cervantes Pancracio de Roncesvalles (no es Roldán, sino Pancracio⁴) del recibimiento que le hizo Apolo cuando fue al Parnaso con otros diez poetas en una fragata fletada en Barcelona. Llegaron a los «seis días después de la batalla entre los buenos y los malos poetas», y lo encontraron a él y «a las señoras

³ Cito por Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de V. Gaos, 1974. Tras la cita, indicaré el capítulo en números romanos y los versos.

⁴ *Pancracio* quiere decir *lucha*, pero es también el nombre que Cervantes le da al marido burlado del entremés de *La cueva de Salamanca*.

Piérides arando y sembrando de sal todo aquel término del campo donde se dio la batalla». Al preguntarle la razón,

respondiome que así como de los dientes de la serpiente de Cadmo habían nacido hombres armados, y de cada cabeza cortada de la hidra que mató Hércules habían renacido otras siete, y de las gotas de la sangre de la cabeza de Medusa se había llenado de serpientes toda la Libia, de la misma manera, de la sangre podrida de los malos poetas que en aquel sitio habían sido muertos comenzaban a nacer del tamaño de ratones otros poetillas rateros que llevaban camino de henchir toda la tierra de aquella mala simiente; y que por esto se araba aquel lugar y se sembraba de sal, como si fuera casa de traidores⁵.

Ranas y ratones; o si se prefiere, cisnes y cuervos. ¿Y Cervantes?, ¿qué es? Pues él lo dice al comienzo: «cisne en las canas, y en la voz un ronco / y negro cuervo» (I, vv. 103-104). Y la voz que saca en el largo poema narrativo no es precisamente de cisne que canta antes de morir, aunque así piensa hacerlo en el capítulo V, como anuncia al final del IV, para que crean que se muere: «en quien espero / cantar con voz tan entonada y viva, / que piensen que soy cisne y que me muero» (vv. 563-565).

Un anuncio del género satírico del *Viaje* es la afirmación de Cervantes en los preliminares de que no ha logrado «soneto / que ilustre de este libro la portada» y que por ello su pluma es la que lo está escribiendo mientras lo dice⁶; como es bien sabido, el recurso ya lo utilizó en el prólogo al *Quijote*, y no está mal recordar el consejo que allí le da su «amigo», su alter ego: «Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes»⁷. El escritor —diga lo que diga Lope de Vega— está con ello imitando el *Elogio de la locura* de Erasmo; y la prueba es que sí figuran cuatro poemas en los preliminares de las *Novelas ejemplares*, impresas entre ambas obras, en 1613: sonetos del marqués de Alcañices, de Fernando de Lodeña y de Juan de Solís Mejía, y dos décimas de Fernando Bermúdez de Carvajal. El modelo de esa alabanza

⁵ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, pp. 184-185.

⁶ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, pp. 50-51.

⁷ Cervantes, *Don Quijote*, pp. 13-14.

de su propia obra porque no ha encontrado soneto ajeno que lo haga es estrecha imitación de lo que la Locura erasmiana dice:

No considero, pues, como sabios a aquellos que estiman como máxima necesidad e inconveniencia el alabarse asimismo. Podrán juzgarlo necio si quieren, pero no negarán que puede ser oportuno. ¿Puede haber algo más adecuado que la misma Estulticia sea vocera de sus mismas alabanzas y cantora de sí misma? [...] En fin, yo para mí, acepto aquel conocido refrán: Bien se alaba quien no encuentre a otro que lo haga⁸.

Esa Locura —la sátira burlesca— se asoma en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y en el *Viaje del Parnaso*, de ahí esa exhibición de su supuesta falta de aduladores y el tomar él mismo su papel.

Antes de proseguir, debo indicar que hablaré de Cervantes al referirme al narrador del poema burlesco; sin embargo, no es propiamente él, sino su yo poético (o satírico) el que habla en tal obra. El escritor se desdobra y crea para sí la personalidad del «poetón» que conversa con Mercurio y Apolo, aunque ese yo con disfraz literario hace inventario de sus propias obras y las asume, pero habla de ellas —eso sí— desde su condición de poeta satírico.

1. EL MODELO PREGONADO: *IL VIAGGIO DI PARNASO* DE CESARE CAPORALI

Cervantes no deja deregonar al comienzo de su poema, y en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, la obra a la que imita. Le dedica los 24 primeros versos de su *Viaje*, que empiezan con la mención del autor perugino: «Un quídam Caporal italiano / de patria perusino...»; y en el prólogo a las *Novelas*, al autorretratarse, dice que es el «que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino».

Como han visto los críticos, Cervantes dice más de lo que es porque no se puede calificar de imitación sus ocho capítulos —3.284 versos en total—⁹ de las dos partes del *Viaggio*, que tiene solo 809 versos. Sí comparte con él el título, la forma estrófica —la «tercia rima» o tercetos encadenados—, la idea del viaje y el registro burlesco: «la mia bassa Musa al rozzo stile», como dice el perugino, v. 644, y algunas ideas que reelabora.

⁸ Erasmo, *Elogio de la locura*, p. 37.

⁹ Los ocho capítulos tienen 343, 439, 478, 565, 334, 307, 361 y 457 versos.

Caporali no es además el único que hizo un viaje al cielo mitológico, porque Juan de la Cueva llevó a Sannio¹⁰, acompañado de la Virtud, al cielo de Júpiter con la pretensión de entrevistarse con el padre de los dioses; aunque ni el propósito del *Viaje de Sannio*, ni su ruta ni su acción tienen nada que ver; sí comparten con el poema cervantino la insistencia en la pobreza de la condición del creador, lugar común por otra parte, y el diálogo del poeta con los dioses desmitificados. Cueva cerrará su poema narrativo con un elogio de los «cisnes del Betis», donde imita el episodio de la urna del Tormes con el canto de la Casa de Alba de la égloga II de Garcilaso —que a la vez tiene como modelo el elogio de la casa de Este del *Orlando furioso* de Ariosto—; es el Betis, el río «en su fértil urna reclinado», quien les mostrará a Sannio y a su guía, la Virtud, el templo en cuyas columnas están primero dioses y luego poetas representados. El diálogo de Sannio con los dioses del Olimpo comparte la desmitificación lucianesca que tiene el *Viaje del Parnaso*, pero era práctica extendida en esos años, y Quevedo era ya maestro en ello. El poema, formado por 496 octavas reales, estaba listo para ser publicado en 1605 (la dedicatoria al marqués de Tarifa está fechada en 1585), pero no llegó a imprimirse; por tanto, Cervantes solo pudo tener acceso a él —si lo leyó, como a mí me parece— de forma manuscrita (o escuchó su lectura)¹¹.

Vicente Gaos ya señaló este posible modelo junto a dos romances del propio Juan de la Cueva del *Coro Febeo*, impreso en 1587¹²; el estudioso cita el titulado «Cómo los poetas conquistaron el Parnaso y lo ganaron, y Apolo y las Musas huyeron de él», que sigue al romance «Cómo los poetas siguieron a la Poesía, y lo que pasó con ellos», que comienza: «Huyendo va la Poesía, / despavorida y temblando, / de una chusma de poetas / que caza le iban dando», que pretenden subir al Parnaso y beber de la fuente Cabalina. Vencida, la Poesía les dará al final licencia «para beber de Pegaso»¹³; si lo menciono es porque funde la fuente Hipocrene o «Cabalina» con la figura del caballo que la hizo brotar, Pegaso, y vere-

¹⁰ El género satírico del texto está en la misma elección del nombre de su personaje, porque Sannio es el lenón, el alcahuete, de *Los Adelfos* de Terencio; y, en efecto, este va a emprender un viaje a Chipre, con esclavas y mercancías que ha comprado.

¹¹ Comparten la mención a la cojera de dos personajes y a su lentitud en andar: del dios Vulcano en el *Viaje de Sannio*, III, estrofas 60-62: Cueva, *Viaje de Sannio*, p. 70; y de Francisco de Quevedo en el *Viaje del Parnaso*, II, vv. 304-314.

¹² Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Gaos, p. 34.

¹³ Cueva, *Coro Febeo y romances historiales*, fol. 316v.

mos cómo este va a tener papel en el *Viaje del Parnaso* aunque otro texto se interponga entre él y el romance de Cueva.

Cervantes toma del romance siguiente el asunto de la batalla de los malos poetas, solo que estos levantan sus armas contra el propio Apolo y las Musas porque el dios quiere desterrar del Parnaso a «los coplistas y poetridas, / los poetontos y poetrastos»¹⁴. Y los del bando desterrado «tocan la bélica caja / de los coplistas soldados» para comenzar la guerra, se reúnen en Arcadia y empiezan la subida al monte Parnaso al grito de ¡Muera Apolo!, «cual le arroja el cancionero, / cual le tira el novelario»¹⁵, armas que veremos aparecer en el *Viaje del Parnaso* aunque en otras formas literarias. Son tantos «que parecía que el monte / poetas iba brotando, / que siempre la mala yerba / multiplica sin regalo»¹⁶, y esta multiplicación de lo malo justificará la escena de la «Adjunta al Parnaso» citada. Es tal la fuerza de la acometida que Apolo decide subir a su carro con las Musas, «desamparado el Parnaso, / dejándoselo en poder / a los bárbaros profanos»; y es precisamente la prevención de un ataque parecido lo que lleva a Mercurio a dirigirse con su galera de versos a Cartago Nova, donde ordena a Cervantes que se arme de sus versos y se disponga al viaje para ayudar a Apolo en su defensa del Parnaso «antes que el escuadrón vulgar acuda / de más de veinte mil sietemesinos / poetas», porque «llenas van ya las sendas y caminos / de esta canalla inútil contra el monte» (I, vv. 226-230). Cervantes tiene, pues, la senda iniciada por Juan de la Cueva, pero la composición que imagina para ello tiene mucha mayor pretensión y envergadura y sigue otro modelo, como él señala (el pregonarlo lo protege precisamente de que le dijeran que proseguía la senda del poeta sevillano). Vamos, pues, ahora al viaje de Caporali.

Como dice el protagonista cervantino, Caporali para su largo camino compra una mula, «corta de vista, aunque de cola larga»: «era di coda lunga e vista corta»¹⁷, con la que abre y cierra su poema; él, en cambio, irá de Madrid a Cartagena en cabalgadura alegórica, «sobre las ancas del Destino, / llevando a la Elección puesta en la silla» (vv. 58-

¹⁴ Cueva, *Coro Febeo y romances historiales*, fol. 317r.

¹⁵ Cueva, *Coro Febeo y romances historiales*, fol. 321r.

¹⁶ Cueva, *Coro Febeo y romances historiales*, fol. 322v.

¹⁷ Caporali, 1993, p. 54.

59)¹⁸. Caporali por Roma, «vidi la corte e non le dissi adio» (cosa que sí hará Cervantes), llega a Ostia, donde se embarca con la mula en un navío hacia Nápoles, costea Gaeta y Baia. Allí cambia de navío camino de Sicilia, pasa por Stromboli hasta Messina, donde lo hace de nuevo y, divisando Corfú, llega al golfo de Corinto. La ruta real del viaje la comparte Cervantes, aunque empieza mucho antes, porque sale de Cartago Nova —Cartagena—, sigue hasta Valencia, no entra en Génova y luego pasa el Tíber avanzando por la costa, hasta ya coincidir con la navegación del perugino: Stromboli, Gaeta, Nápoles; le añade datos virgilianos: Escila y Caribdis, los montes Acroceraunos¹⁹, hasta ver Corfú y ya el monte Parnaso.

Caporali remontará el Parnaso, a cuyos pies verá «una turba veramente magna»; pero el vil y mal vestido Desprecio rechazará los mil escritos que aportan esos poetas para la ascensión al monte, llevados por su deseo de inmortalidad (manda al Coliseo, es decir, a freír churros, «una ventina di risme»²⁰ todos los días). Rodeará cabalgando el Parnaso, le entrará en la cabeza una sombra que es el Capricho, y le servirá de salvoconducto para encontrar el camino hacia la cumbre una carta del cardenal Fernando de Médici. Son las figuras alegóricas su compañía, y no los dioses, que se nombran, pero no aparecen²¹. El monte está lleno de flores, plantas y árboles que cantan y recitan poemas: «Parea tutto quel monte un celeste orto» (v. 244), y Cervantes lo imita en su capítulo III, aunque son los poetas los que están junto a los árboles: ahí ve, al pie de una encina, a Alonso de Ledesma, «componiendo / una canción angélica y divina» (vv 398-399), pero, en cambio, a él no le ve ni oye porque está con Apolo, como el dios le dice; y Jerónimo de Castro al pie de un mirto, «un motete imagino que cantaba» (v. 409). Es un ejemplo

¹⁸ Nos lleva a un verso del final de la primera parte de *La Araucana*: «pues fue por elección y no destino», Ercilla, *La Araucana*, p. 423.

¹⁹ También mencionados en *El amante liberal*.

²⁰ Mercurio está sentado «sobre seis resmas de papel» en el bajel del *Viaje del Parnaso*, III, v. 107.

²¹ Sí dirá que no pudo ver aquel día a las Musas porque se habían ido a lavar al río Permeso las camisas sudadas de los poetas: «Basta, ché non mi fu quel dì concesso / veder le ninfe dentro ai lor ridutti, / ch'eran discese al fiume di Permeso / sol per lavar tra quei correnti flutti / de i sudici poeti le camise» (Caporali, 1993, p. 98, vv. 728-732). Y la sátira se ve mejor recordando el comienzo de la *Teogonía* de Hesíodo, en donde el poeta invoca a las Musas Helicónides, y dice: «Después de bañar sus delicados cuerpos en el Permeso...» (Hesíodo, *La Teogonía*, p. 5).

clarísimo de que al novelista le gusta caer en lo inverosímil lo menos posible aunque sea dentro de un viaje alegórico.

En la segunda parte le saldrá al encuentro de Caporali una mujer, «o più tosto una maschera», como le pareció; es la alegoría de la Licencia poética, que lleva «la veste piena di costure / d'una latinità confusa e guasta»²², y por pendiente un silogismo falso. Será ella la que le toque los ojos con cierta leche²³ que quita las cataratas, de tal forma que, cuando los abre de nuevo, ve delante el palacio que va a ocupar el centro del poema: es el del Sol; en la construcción que describe, nos interesan solo las cuatro puertas, porque están hechas de versos: es el modelo del bajel de Mercurio del *Viaje*. Entrará primero en la cocina, en donde encontrará a algunos poetas cocinando lo que mencionan sus poemas; luego irá al jardín, pero no podrá acceder al interior del palacio donde están los grandes poetas y se quedará en el patio; así verá salir a Guittone d'Arezzo con un gran barreño, que primero cree lleno de agua de las orillas amadas de las Musas y luego recuerda que está lleno de caldo, de «brodo di cardi riscaldati»²⁴; se hará llegar a la otra orilla pendiente de una cuerda, y beberán ansiosos de él los poetas mezquinos que carecen de invención y que con él aspiran a convertirse en ingenios peregrinos. Algo de todo ello inspira a Cervantes, incluso las calabazas que aparecen dos veces mencionadas, y a una se la llena de viento; pero son solo detalles que él reinserta y reelabora en su obra de forma muy distinta.

El poeta alcalaíno introducirá también a personajes alegóricos, pero a su modo; así el capítulo VI, que dedica a la descripción de la Vanagloria y sus acompañantes, la Adulación y la Mentira, está enmarcado en un sueño, en donde es la suelta fantasía la que lo lleva al prado que es el escenario donde tiene lugar la visión. No desaprovecha nunca Cervantes la ocasión para hacer una defensa de la verosimilitud: «a las cosas que tienen de imposibles / siempre mi pluma se ha mostrado esquiva» (vv. 50-51); aunque el marco en que lo hace en este caso no sea el más adecuado. La descripción de esa figura alegórica, sentada en un trono

²² Caporali, 1993, p. 71.

²³ En el *Viaje del Parnaso* será Morfeo el que «los párpados bañó a todos arreo» y lo hizo con el «licor que dicen que es leteo, / que mana de la fuente del Olvido», V, vv. 323-327; y aunque se sitúa en la tradición mitológica, no deja de recordar ese momento del *Viaggio*.

²⁴ Caporali, 1993, p. 94.

de oro y de marfil labrado, tiene ligeras deudas con la de la Mentira²⁵ de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, libro III, capítulo VII; aquí el trono está rematado con una silla «de marfil, ébano y oro» y piedras preciosas, donde va sentada una mujer de «rostro hermosísimo; pero, cuanto más de cerca, perdía de su hermosura hasta quedar en extremo fea»²⁶; en el *Viaje*, la Vanagloria está también sentada en riquísimo trono y «parecía mayor su hermosura / mirada desde lejos, y no tanto / si de cerca se ve su compostura» (vv. 88-90); no tienen mucho más en común pues luego su transformación será muy distinta; pero no es extraña esa semejanza porque una de las hermanas y compañeras de la Vanagloria es precisamente la Mentira. El estampido de la Gloria vana y el fin del sueño de Cervantes se unen para dar remate al episodio de la fantasía y a la noche. Amanece, y Apolo arenga a sus soldados, los buenos poetas, para dar comienzo a la batalla contra los malos, cuyos escuadrones están ya preparados para el asalto al monte.

El episodio que más ha intrigado a la crítica —y la ha dividido— es el encuentro que tiene Cervantes en Nápoles a la vuelta de su viaje. Tras dar las gracias la Poesía —otra figura alegórica— a los combatientes y anunciarles «eterno nombre» por su hazaña, Morfeo, el dios del sueño, acompañado por la Pereza, el Silencio y el Descuido, los rocía con el agua del Olvido que «traía en un gran caldero». Cuando Cervantes se despierta, está en Nápoles, ciudad que reconoce aunque esté muy cambiada; y mientras duda de que sea tal el lugar en donde se halla, se le acerca «un mi amigo, llamado Promontorio, / mancebo en días, pero gran soldado» (VIII, vv. 272-273). ¡Es la señal que le confirma que está en ella! porque enseguida dice: «Creció la admiración viendo notorio / y palpable que en Nápoles estaba» (vv. 274-275); solo puede ser él mismo cuando era joven —y «gran soldado»— y vivía en Nápoles, de ahí que sea la prueba de que está en la ciudad. Sigue diciendo:

Mi amigo tiernamente me abrazaba,
y, con tenerme entre sus brazos, dijo
que del estar yo allí mucho dudaba;
llámome padre, y yo llamele hijo;

²⁵ Y tal episodio alegórico del *Guzmán* está enlazado con el ejemplo XXVI de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, que se divulgó gracias a la edición de Argote de Molina de 1575.

²⁶ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 301.

quedó con esto la verdad en punto²⁷
 que aquí puede llamarse punto fijo
 (VIII, vv. 277-282).

«Punto fijo» quiere decir «con certidumbre», ajeno a toda duda. Si luego ese «hijo» le llama «amigo» («Dijo mi amigo»), está claro que no es otro que él mismo, porque cualquier otra suposición no estaría en punto fijo, es decir, no tendría certeza absoluta. Por otra parte, el desdoblamiento de Cervantes en un amigo suyo es juego literario que ya hizo en el prólogo de la Primera parte del *Quijote*. Pero ¿por qué se pone el nombre de Promontorio en la etapa de su juventud napolitana? Si vemos qué significa para él tal sustantivo, podremos encontrar quizá la clave del enigma. Un pasaje del capítulo 41 del *Quijote* nos responde a esa pregunta: «Mas quiso nuestra buena suerte que llegamos a una cala que se hace al lado de un pequeño *promontorio o cabo* que de los moros es llamado el de la Cava Rumía»²⁸. La palabra la usa su admirado Garcilaso en la elegía I con el mismo sentido: «Vos, altos promontorios, entre tanto, / con toda la Trinacria entristecida...» (vv. 166-167)²⁹; y anota Herrera: «*Promontorios: Los 3 cabos de Sicilia*»³⁰.

Si «promontorio» es cabo, Cervantes se está llamando a sí mismo, en su juventud italiana, «Cabo». Podría haber sido «cabo de escuadra» y recordar su cargo; pero, como él mismo habla de que es «gran soldado», me inclino a pensar que el juego tiene relación con el autor al que pregonaba que está imitando, porque se llama Caporali o «Caporal» —como él dice—, es decir, «Cabo». En Roma, en 1570, el joven Cervantes fue camarero del cardenal Giulio Acquaviva, y Cesare Caporali sirvió a su hermano menor, Ottavio; por tanto, la identificación con «Caporal» es doble: en su juventud, por su señor; y en el contexto en que usa ese disfraz léxico, por su *Viaggio di Parnaso*. Ese Cervantes joven con el que habla el Cervantes con canas, «semidifunto», es Caporal o Promontorio al modo del poeta perugino al que imita en el texto en donde sitúa el diálogo.

²⁷ Para el uso de «punto» por Cervantes, véase el final del romance del supuesto mozo de mulas en el capítulo XLIII de la primera parte del *Quijote*: «Al punto que te me encubras, / será de mi muerte el punto», y cómo prosigue el narrador: «Llegando el que cantaba a este punto...» (Cervantes, *Don Quijote*, pp. 500-501).

²⁸ Cervantes, *Don Quijote*, p. 484.

²⁹ Vega, *Obra poética y textos en prosa*, p. 100.

³⁰ Herrera, 2001, p. 592.

Caporali cierra su *Viaggio* con la mula con que lo inició y con un episodio que nos lleva a Rocinante y a las jacas de los yangüeses (I, 15) y que nos recuerda de nuevo el registro burlesco del *Viaggio*: el caballo Pegaso se encapricha de su mula, y sale disparado como una bala creyendo —o por el olor o porque le da la impresión— que es una yegua:

Balzò fuor l'animal come una palla
o ché al odore o ché gli parve al conio
che la mia mula fusse una cavalla
e prodotto un gagliardo testimonio
le corse adosso consumar volendo,
per verba de' presenti, il matrimonio³¹.

La mula, al ver «animal così stupendo» —y lo ve al sonido de los cascós y de los bufidos—, rompe la brida y sale huyendo. Y tras ella sale corriendo Caporali, aunque, como dice «ch'el correr va più lento ch'el fuggire» y se encuentra fuera del dominio de Apolo.

Mucho más comedido está Cervantes en su *Viaje*, aunque no deja de usar al caballo Pegaso para otra sátira; pero para ello tengo que cambiar de obra y de epopeya e irme a la inmensa y magnífica obra de Ariosto: *Orlando furioso*.

2. LA ASPIRACIÓN QUE DEVUELVE LA RAZÓN O... LA INSPIRACIÓN

Cervantes enlaza los capítulos del *Viaje del Parnaso* al modo del *Orlando*; por ejemplo los versos finales del III anuncian lo que va a decir en el siguiente:

Y volviéndome a Apolo, con turbada
lengua, le dije lo que oirá el que gusta
saber, pues la tercera es acabada,
la cuarta parte de esta empresa justa (vv. 475-478).

O al final del V queda «dormido como un leño, / llena la fantasía de mil cosas», pero empeña la palabra que va a contarlas, y así lo hace en el capítulo siguiente. El recurso es constante en el *Orlando*; aparece ya al final del primer canto: «Quel che seguì tra questi duo superbi / vo' che per l'altro canto si riserbi», que traduce Urrea: «Lo que entre

³¹ Caporali, 1993, p. 100.

esos soberbios ha pasado / para otro canto dejo reservado»³²; y del segundo: «Giacque stordita la donzella alquanto, / come io vi seguirò ne l'altro canto», «Yace aturdida la doncella al tanto / como yo os contaré en el otro canto»³³. Ercilla lo imita también desde su primer canto de *La Araucana*: «El pueblo sin temor desvergonzado / con nueva libertad rompe la rienda / del homenaje hecho y la promesa, / como el segundo canto aquí lo expresa»³⁴.

Y si cito a Ercilla es porque Cervantes introduce en el canto VIII de su *Viaje* un recuerdo diáfano de la epopeya del madrileño: «Guarda, Apolo, que baja (guarte, Rengo) / el golpe de la mano más gallarda / que ha visto el tiempo en su discurso luengo» (vv. 19-21). Los versos de Ercilla que incluye en su texto dicen:

¡Guarte, Rengo, que baja, guarda, guarda,
con gran rigor y furia acelerada
el golpe de la mano más gallarda
que jamás gobernó bárbara espada!

Y solo queda luego la segunda parte de la octava con que da fin a la Segunda parte de *La Araucana* (1578), con el anuncio de una continuación: la *Tercera parte* (1589):

Mas quien el fin de este combate aguarda
me perdone si dejo destroncada
la historia en este punto, porque creo
que así me esperará con más deseo³⁵.

Reconocemos al punto —como ya hicieron Clemencín y Rodríguez Marín— en ese enfrentamiento interrumpido entre Rengo y Tucapel, que «de un furor infernal ya poseído, / de suerte alzó la espada...», esa escena genial de la lucha entre el vizcaíno y don Quijote con las espadas en alto y lo que dice luego el narrador: «Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad...», y luego se

³² Ariosto, *Orlando furioso*, pp. 136-137.

³³ Ariosto, *Orlando furioso*, pp. 186-187.

³⁴ Ercilla, *La Araucana*, p. 147.

³⁵ Ercilla, *La Araucana*, II, pp. 268-269.

abre la puerta a la esperanza de la continuación que se hará texto con el nombre de «Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» en su capítulo 9³⁶.

Vemos, pues, cómo Cervantes es fiel en sus recuerdos literarios: el fin de la Segunda parte de *La Araucana* le sirve para esa reelaboración genial de su *Quijote* y el inconfundible «¡Guarte, Rengo!» y el verso «el golpe de la mano más gallarda» quedan como guiños literarios en el capítulo final del *Viaje del Parnaso*. Y también toma del combate ya reanudado entre Tucapel y Rengo (en la *Tercera parte de la Araucana*, 1589) un momento intenso de la batalla: «Las dos contrarias indignadas haces [...] / con los dientes se muerden y se aferran / con las garras, las fieras imitando» (VII, vv. 214, 217-218); como dice en el canto XXX de *La Araucana*: «con las agudas uñas y los dientes / se muerden y apedazan impacientes. / Así, fieros...»³⁷.

Me he desviado de mi línea de argumentación y pido perdón por la digresión, que puedo justificar diciendo que sigo en terreno de epopeya, como el del *Viaje* cervantino. Vuelvo al texto admirado e imitado por Ercilla y por Cervantes, el maravilloso *Orlando furioso*³⁸, porque en su canto XXXIX está la escena que inspiró a Garcilaso en su égloga II o a Cervantes en el episodio de su Pegaso.

La Poesía manda traer el caballo volador, y dice Cervantes que «envidiarle pudiera Rocinante / al gran Pegaso de presencia brava, / y aun Brilladoro, el del señor de Anglante» (VIII, vv. 136-138); pero en quien está pensando no es en Brilladoro, sino en el hipogrifo, porque enseguida dice: «Con no sé cuántas alas adornaba / manos y pies, indicio manifiesto / que en ligereza al viento aventajaba» (vv. 139-141). El hipogrifo de Astolfo no solo tiene alas, sino que las tiene de colores variados: «Grandi eran l'ale e di color diverso», o al modo de Urrea: «Con alas de colores diferentes»³⁹. Y con él Astolfo volará hasta lo más alto del monte en donde nace el Nilo, en el reino de Nubia, cuyo monarca es Senapo, más conocido como el Preste Juan. Allí descubrirá con admiración el palacio de san Juan Evangelista, y este con el carro de Elías le llevará a la

³⁶ Cervantes, *Don Quijote*, pp. 104-105.

³⁷ Ercilla, *La Araucana*, II, p. 277.

³⁸ El v. 195 del cap. VI, «de limpio armado y de luciente acero» es también, como indica Gaos, del *Orlando*: «di bello armato e lucido metallo» (Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2640; canto XLII, estrofa 53).

³⁹ Ariosto, *Orlando furioso*, pp. 240-241; canto IV, estrofa 5.

luna. En ella se encuentra todo lo que se pierde en la tierra (por ejemplo, «l'inutil tempo che si perde a giuoco»)⁴⁰, y en tal lugar se guardan en redomas el seso —«il senno»— perdido de los humanos, que «era como un licor sutil y blando, / apto a exhalar si no está bien cerrado»⁴¹. La mayor lleva escrito por fuera «Senno d'Orlando»; Astolfo se la llevará, y su objetivo será que su amigo, el valiente Orlando, completamente enloquecido al ver las pruebas evidentes de los amores de Angélica y Medoro, pueda aspirarlo y recobre así la cordura.

Esto sucederá en el canto XXXIX, estrofas 47-60, cuando logren atarlo e inmovilizarlo Astolfo, Dudon, Oliviero, Brandimarte y Sansonetto; luego le tapan la boca con hierbas para que solo respire por la nariz, y en ella Astolfo vierte el contenido de la redoma, su seso, y al punto recobra la razón el gran Orlando.

Solo con el recuerdo del hipogrifo de alas de varios colores y de esta escena en la que Orlando aspira el seso, puede entenderse el pasaje del caballo Pegaso del *Viaje del Parnaso*. Vemos sus muchas alas, y el color también: «todo el herraje / de durísima plata», «de la color que llaman columbina / de raso en una funda trae la cola» (de color amoratado, por tanto); y para completarlo: «del color del carmín o de amapola / eran sus clines» (VIII, vv. 148-155). Pero lo más curioso es que «uno sus excrementos recogía / en dos de cuero grandes barjuletas»; asombrado al verlo el Cervantes del poema, pregunta a Mercurio, que le responde «a lo bellaco, / con no sé qué vislumbres de ironía»:

—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 (vv. 166-171).

Y, ante su asombro y asco, Apolo le dice que se engaña, que «este remedio de los váguidos cura y sana el daño». Y luego le precisa que el caballo come «ámbar y almizcle» (originarios del reino de Senapo según el *Orlando*)⁴²; aunque luego le añade a su alimentación almidón

⁴⁰ Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2218. Cervantes lo recuerda también al comienzo de su *Viaje*: «o como suele el tiempo a jugadores» [se les pasa], cap. I, v. 90.

⁴¹ Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2225; en el canto XXXIV, estrofa 83.

⁴² Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2161; canto XXXIII, estrofa 105.

y algarrobas, «y no se estriñe ni se va por esto», precisa un Apolo muy enterado y más bellaco aún.

Esos váguidos quedan mucho mejor dibujados en boca del mismo Apolo Delfico en la carta que le manda a Cervantes por medio de Pancracio de Roncesvalles:

No sé si del ruido de la batalla o del vapor que arrojó de sí la tierra empapada en la sangre de los contrarios, me han dado unos váguidos de cabeza que verdaderamente me tienen como tonto, y no acierto a escribir cosa que sea de gusto ni de provecho; así, si vuesa merced viere por allá que algunos poetas, aunque sean de los más famosos, escriben y componen impertinencias y cosas de poco fruto, no los culpe ni los tenga en menos, sino que disimule con ellos; que pues yo, que soy el padre y el inventor de la poesía, deliro y parezco mentecato, no es mucho que lo parezcan ellos⁴³.

Vemos claramente que a Apolo le hace falta inspirar lo que él tanto alababa; y también entendemos que si Orlando recobra el seso por la nariz, los poetas recobren la inspiración por el mismo lugar aunque la materia inspirada o aspirada sea otra, como es lógico.

3. VENUS, PROTECTORA DE LOS LÁNGUIDOS POETAS

El comienzo del viaje, el encuentro con Mercurio que llega a Cartagena con el bajel hecho de versos, la petición que hace de la ayuda de «los famosos vates» para Apolo, «que está puesto en duro estrecho» y, por tanto, la justificación del viaje al Parnaso: todo ello es la materia del capítulo primero. El segundo está hecho con la lista de poetas, que le da Mercurio y que glosa Cervantes, la lluvia de poetas y la selección que de algunos hace el dios con la zaranda o cedazo: los buenos y los santos se cuelan, los granzones quedan arriba, y luego los echa a montones al mar. El viaje por la geografía real y la subida a la galera de más poetas componen parte del tercer capítulo, y el resto se desarrolla ya en el monte Parnaso, en donde un dios Apolo en calzas y jubón los recibe y abraza a los poetas soldados (a unos más y a otros menos); beben hasta hartarse de la fuente Castalia —no es raro que lo hagan como «ranas»—, pero comer no comen porque Apolo no piensa en ello. Acabarán sentados en un jardín, mezcla de naturaleza y artificio, menos Cervantes, que no tiene asiento y queda en pie.

⁴³ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, pp. 186-187.

El capítulo IV empieza con la queja de ese Cervantes en pie que alega toda su obra, pero no logra más que Apolo le diga que doble su capa y se siente en ella, cuando el pobre ni capa tiene. Y vendrá un escuadrón de ninfas (las artes liberales y las ciencias) presidido por la bellísima Poesía, la verdadera, no la falsa (amiga de sonaja y morteruelo). Luego aparecen medio ocultos seis religiosos poetas y otros más se suman a la tropa de soldados delficos, algunos en pequeña barca. Se cerrará el capítulo con un nuevo prodigio: la llegada de una nave enorme cubierta por completo de poetas que vienen en socorro del Parnaso sin ser llamados, es una «muchedumbre impertinente». Uno desde el borde de la nave grita traidor —«magancés», al modo del *Orlando*— a Cervantes por no haberle puesto en la lista y lo amenaza; y cuando él le pide a Apolo que se lea en público la lista para que se vea que él no tiene la culpa que le dan, el dios, que había rogado en silencio al ver la llegada del gran navío de poetas no llamados que viniera una borrasca, le dice que vuelva la vista para ver «la fiesta»; y lo hará y la contará en el capítulo siguiente.

Y a él llegamos, porque ese es ahora mi destino: estalla la tempestad que había invocado Apolo, con sonos virgilianos (como lo son las sirenas que han ido empujando el bajel de Mercurio); y en medio de la borrasca, aparece un furioso Neptuno en su carro llevado por delfines e impide con su tridente que ningún «nadante poeta» alcance la orilla.

Cervantes recuerda de nuevo un pasaje del *Orlando furioso* y crea una comparación con un trozo de vida cotidiana, de las que suele usar Ariosto, que ilustra la forma en que «poetas ensartaba el nume airado»:

Quien ha visto muchacho diligente
que en goloso a sí mismo sobrepuja
—que no hay comparación más conveniente—,
picar en el sombrero la granuja⁴⁴
que el hallazgo le puso allí, o la sisa,
con punta alfileresca o ya de aguja,
pues no con menor gana o menor prisa
poetas ensartaba... (V, vv. 61-68)

⁴⁴ Las uvas aparecen en otra comparación del *Orlando furioso*: «o como tordos a rojos parrales / d' uvas maduras van» (Ariosto, *Orlando furioso*, p. 863); canto XIV, estrofa 109; y se está refiriendo el narrador al asalto de los moros a París. Pero la imagen ya es otra porque no se trata de ensartar, sino de picar.

Y si vamos al pasaje en que Orlando va a ensartar en su lanza⁴⁵ a seis o siete de la gente de armas del rey de Frisia (él está en ese canto, el IX, defendiendo a Olimpia), descubriremos que la comparación desemboca de nuevo... en las ranas: «Non altrimente ne l'estrema arena / veggian le rane de canali e fosse / dal cauto arcier nei fianchi e ne la schiena, / l'una vicina all'altra, esser percosse...»⁴⁶, o en la traducción de Jerónimo de Urrea, que tan bien leyó (aunque criticó) Cervantes⁴⁷:

Así como en lo hondo del arena,
a ranas de lagunas descrecidas
hiere el arquero a poca y mucha pena,
y una y otra espeta muy cosidas,
ni las saca de allí hasta que llena
la flecha ve, y todas bien metidas;
así deja Roldán llena su lanza
y con la espada, fiero, allí se lanza.

Pero de pronto hace su aparición la hermosa Venus, y para hablar de ella pide ayuda Cervantes a las Musas, a las que —dice— no había invocado hasta entonces. Viene en traje de luto por Adonis, y lo hace en carro tirado por palomas; los dioses, al verse, se hacen reverencias, «sus zalemas a lo moro», y ella, muy coqueta, se arregla el verdugado —el vestido al uso de la época es esencial en la desmitificación— para que brille más su gran belleza, y deja al viejo Neptuno totalmente seducido. Su propósito no será otro que interceder por los poetas náufragos, diciéndole al dios «cuán pequeña gloria / era llevar de aquellos miserables / el triunfo infausto y la crüel victoria» (V, vv. 148-150). Neptuno argumenta que el hado dice que «ellos han de acabar, y ha de ser cedo»; pero Venus, enfrentándose a él, le replica: «que, aunque el hado feroz su muerte ordene, / el modo no ha de ser a tu contento, / que muchas muertes el morir contiene» (V, vv. 175-177). Antes de ver cómo se resuelve el enfrentamiento entre los dos dioses, deberíamos preguntarnos el porqué de la defensa que hace Venus de estos poetas «impertinentes».

⁴⁵ Del mismo pasaje procede la idea que tiene Sancho en el capítulo X de la Segunda parte del *Quijote*: «¡Oh encantadores aciagos y malintencionados!, ¡y quién os viera a todos ensartados por las agallas como sardinas en lercha!», Cervantes, 1998, p. 709. Y no es “lercha” lo que escribió Cervantes, sino «trecha», es decir, en salazón.

⁴⁶ Ariosto, *Orlando furioso*, p. 540, estrofa 69.

⁴⁷ Ariosto, *Orlando furioso*, p. 541.

El propio Cervantes nos enseña las cartas del juego porque unos versos antes ha descrito a Neptuno de esta forma:

En carro de cristal venía sentado,
la barba luenga y llena de marisco,
con dos gruesas lampreas coronado;
 hacían de sus barbas firme aprisco
la almeja, el morsillón, pulpo y cangrejo,
cual le suelen hacer en peña o risco (V, vv. 70-76).

Ya Rodríguez Marín indicó que recordaba la forma en que Camoens⁴⁸ describió las barbas y cabellera de Tritón en *Os Lusíadas*, VI, 17, del que dice que «era mancebo grande, negro e feio» (y Neptuno aparece «como enojado, denegrado / se mostraba en el rostro, que la saña / así turba el color como el sentido» [V, vv. 79-81]):

Os cabelos da barba e os que descem
da cabeça nos ombros, todos eram
uns limos prenhes de água, e bem parecem
que nunca brando pente conheceram.
Nas pontas pendurados não falecem
os negros mexilhões, que ali se geram.
Na cabeça, por gorra, tinha posta
uma mui grande casca de lagosta⁴⁹.

No añadido la descripción del cuerpo, aunque sí anoto que tenía cubiertos «os membros genitais [...] de pequenos animais / do mar todos cobertos, cento e cento: / camarões e cangrejos e outros mais [...] ostras e birbigões, do musco sujos, / às costas co a casca os caramujos». Aunque Cervantes es muy comedido al lado de Camoens, no hay duda de que a él remite en su recreación del dios. Y si lo hace es con intención de que se relacionen las dos obras⁵⁰ y se vea, por tanto, que la misión de

⁴⁸ Cervantes alabó al traductor de *Os Lusíadas*, Benito Caldera, en el «Canto de Calíope», en la octava 35, y al mismo tiempo encontraba una fórmula —¿discreta?— para ensalzar el poema como «del Luso el sin igual tesoro», Cervantes, *Don Quijote*, p. 571.

⁴⁹ Camões, *Os Lusíadas*, p. 200.

⁵⁰ Del mismo modo que en la *Adjunta al Parnaso* Pancracio utiliza la comparación de los dientes de Cadmo para hablar de los poetillas rateros, como cité al comienzo, Camoens apostrofa a los cristianos que luchan entre sí evocándolos: «Ó míseros Cristãos,

Venus no es ajena a la del poema de Camoens, en donde es la diosa la protectora de los portugueses, y para ayudarles dedica a Júpiter la misma ceremonia de seducción que a Neptuno en el *Viaje del Parnaso*. Lo vio ya Rodríguez Marín y lo mantuvo Gaos en nota: «Como recuerda Rodríguez Marín, la intercesión de Venus con Neptuno por los malos poetas parece parodia cómica de la intercesión de la misma diosa ante Júpiter por los hijos de Portugal en *Os Lusíadas*»⁵¹. No es exacto lo de los «malos poetas», porque ellos no atacan el Parnaso, solo que su ayuda es impertinente; y el matiz es importante, como veremos.

En *Os Lusíadas* se justifica así la afición de la diosa a los lusos (el argumento filológico debía de ser «de mucho peso» para Cervantes); él mismo había unido en el v. 207 del capítulo IV a Lusitania con los amores por antonomasia, del mismo modo que Hibla con dulzura o galas con Milán:

Sustentava contra ele Vénus bela,
afeiçoada à gente Lusitana
por quantas qualidades via nela
da antiga, tão amada, sua Romana;
nos fortes corações, na grande estrela
que mostraram na terra Tingitana,
e na língua, na qual quando imagina,
com pouca corrupção crê que é a Latina⁵².

Si retrocedemos unos versos en el *Viaje* y vamos a los 470 y siguientes del capítulo anterior, nos daremos cuenta de que ya nos dice Cervantes la procedencia de los poetas que llenan el barco que da «al rojo dios alferecía» y le llevan a rogar en silencio a Neptuno que haga naufragar el barco. Después de hablar de la dimensión de la gran nave, inicia una comparación que desemboca en la sutil clave que nos da para ver de quiénes está hablando:

así como las naves que cargadas
llegan de la oriental India a Lisboa,
que son por las mayores estimadas,

pela ventura / sois os dentes de Cadmo desparzidos, / que uns aos outros se dão a morte dura, / sendo todos de um ventre produzidos?» (Camões, *Os Lusíadas*, p. 228; canto VII).

⁵¹ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 127.

⁵² Camões, *Os Lusíadas*, pp. 15-16.

esta llegó desde la popa a proa
 cubierta de poetas, mercancía
 de quien hay saca en Calicut y en Goa (IV, vv. 469-474).

Calicut y Goa nos llevan de nuevo al poema y a los portugueses: a ellos alude, y al poema de Camoens al mismo tiempo. No nos asombra, por tanto, que Venus, para evitar que Neptuno los ensarte con el tridente, los transforme, siguiendo la costumbre de los dioses narrada por Ovidio en las *Metamorfosis*, aunque dándoles forma nueva y sorprendente:

En un instante, el mar de calabazas
 se vio cuajado, algunas tan potentes
 que pasaban de dos y aun de tres brazas.

También hinchados odres y valientes,
 sin deshacer del mar la blanca espuma,
 nadaban de mil talles diferentes.

Esta transmutación fue hecha, en suma,
 por Venus de los lánguidos poetas
 porque Neptuno hundirlos no presuma (V, vv. 187-195).

Y el adjetivo «lánguidos» es un elemento más que dibuja la nacionalidad de esos poetas náufragos: son portugueses⁵³, a los que es tan aficionada Venus: «de aquellos blancos, tiernos, dulces, blandos» (v. 211); y los vientos, complacen a la diosa, y se llevan «a la piara gruñidora / en calabazas y odres convertida, / a los reinos contrarios del Aurora» (V, vv. 217-219); es decir al poniente, a Portugal. Pero Cervantes luego quiere borrar la clara alusión y la diluye diciendo que «de esta dulce semilla referida, / España, verdad cierta, tanto abunda, / que es por ella estimada y conocida» (V, vv. 220-223); aunque no olvidemos que desde 1580, en que Felipe II hereda el trono portugués, Portugal formaba parte de la monarquía hispánica.

El capítulo VI, como dije, se inicia con el sueño de la presencia de la Vanagloria, figura alegórica que conviene a tantos poetas, y, ¡cómo no!, a los que fueron metamorfoseados en calabazas y odres. La arenga de Apolo a los combatientes cerrará esa parte y dará paso al canto de la poetomaquia, asunto del capítulo VII y que concluye con el grito

⁵³ Cervantes colocará en el bando de los buenos poetas a tres lusitanos: «De la alta cumbre del famoso Pindo / bajaron tres bizarros lusitanos, / a quien mis alabanzas todas rindo.», y luego los nombra; lo hace en el capítulo VII, en plena batalla, en los vv. 73-81.

de ¡Victoria! de la soldadesca de Apolo. Para el último capítulo, el VIII, quedan las protestas, los premios, la ya comentada presencia del caballo Pegaso, el viaje de vuelta con el encuentro napolitano, y la llegada a Madrid.

El socarrón, el poetón —así llama también a Caporali—, ya viejo, no caduca —o chochea, como le dice en la capital un poeta vanidoso—, sino que ha apuntado y disparado a lo largo de todo su *Viaje*, epopeya burlesca con enlaces literarios que, si se ponen de manifiesto, intensifican la sátira y el ingenio de algunos de sus pasajes. El *Viaje del Parnaso* sigue, pues, la estela burlesca de la *Batracomiomaquia*, pero las ranas y ratones son... poetas: buenos y malos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, en *Novela picaresca, I*, ed. Rosa Navarro Durán, 2.ª ed., Madrid, Biblioteca Castro, 2011, pp. 53-717.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, ed. Cesare Segre y M.ª de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002.
- Balcells, José M.ª, «*Viaje del Parnaso* y la serie épico-burlesca española», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Chul Park, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 549-555.
- Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, 7.ª ed., ed. Artur Viegas, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1954, Campana, Patrizia, «Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 75-84.
- Caporali, Cesare, *El viaggio di Parnaso*, ed. Norberto Cacciaglia, Perugia, Guerra Edizioni, 1993.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y M.ª Teresa López García-Bedoy, Madrid, Cátedra, 1995.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso* [1614], ed. facsímil de la RAE, Madrid, Real Academia Española, 1990.
- Cueva, Juan de la, *Coro Febeo y romances historiales*, Sevilla, Juan de León, 1587.
- Cueva, Juan de la, *Viaje de Sannio*, ed. José Cebrián, Madrid, Miraguano Ediciones, 1990.
- Erasmus de Rotterdam, *Elogio de la locura*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, ed. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1979, 2 vols.

- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José M.ª Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Hesíodo, *La Teogonía*, trad. Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Tipografía «La Académica», 1910.
- Sansone, Giuseppe E., «El *Viaje del Parnaso*: testimonio de una discontinuidad», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1994, pp. 57-64.
- Vega, Garcilaso de, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este libro puede parecer heterogéneo y de hecho lo es, como su propio título indica: *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*. En vano buscaremos un hilo conductor entre la obra de Cervantes y los demás textos que aquí se presentan. Y, sin embargo, se puede hablar de coincidencias fortuitas. Sin duda, la más llamativa es que el *Viaje del Parnaso* viera la luz en 1614 y que justamente trescientos años más tarde se publicara el catálogo de la colección de Édouard Favre, trabajo ejemplar llevado a cabo por Léopold Micheli. Se trata de un conjunto de varios miles de documentos conservados en la Biblioteca de Ginebra, conocida hasta hace unos años como *Bibliothèque publique et universitaire* (BPU), cuya existencia se remonta a 1556. Diez trabajos forman el contenido de este volumen: cuatro de ellos, dedicados a la obra de Cervantes; otros cinco, referidos a materiales de la biblioteca ginebrina; en fin, otro artículo se centra en aspectos históricos que explican cómo a finales del siglo XIX y en los primeros años de la centuria siguiente se fue deshaciendo la magnífica colección de Altamira, dividida en varios lotes que se dispersaron por el occidente europeo.

Abraham Madroñal es en la actualidad catedrático de la Universidad de Ginebra e investigador científico del Centro de Ciencias Humanas del CSIC. Especializado en el Siglo de Oro, ha publicado libros y artículos centrados en el teatro breve, los vejámenes, la poesía, Jiménez Patón, Cervantes o Lope de Vega. Es director de la revista *Anales Cervantinos* (CSIC-Centro de Estudios Cervantinos) y de la colección Clásicos Hispánicos (Iberoamericana-CSIC).

Carlos Mata Induráin es investigador y Secretario del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA, Madrid / Nueva York). Sus principales líneas de investigación se centran actualmente en la literatura española del Siglo de Oro: comedia burlesca, autos sacramentales de Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas y cervantinas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.



Universidad
de Navarra

GRISO



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares