

¿CÓMO LEER EL VIAJE DEL PARNASO?

Elias L. Rivers

Hace un año, en el segundo Coloquio Internacional de esta Asociación de Cervantistas (1989; véanse las *Actas*, pp. 671-674), empecé a acercarme de nuevo al *Viaje del Parnaso*. La cuestión fundamental es cómo leerlo. Y antes que nada conviene preguntar qué significa el acto de leer, que no es de ninguna manera simple, como tampoco lo es ninguna otra transacción semiótica de la cultura humana. Según Chomsky, nuestra competencia lingüística tiene raíces genéticas en la estructura profunda del cerebro humano; y esta potencialidad, al irse actualizando, se convierte en una segunda naturaleza, una costumbre inconsciente que forma ya parte integral de nuestro modo de ser humano. Estrechamente relacionada con nuestra competencia lingüística está nuestra competencia como lectores, como lectores de literatura, una competencia que también empieza a desarrollarse en gran parte inconscientemente; por eso sin duda se desarrollan muchos buenos lectores de literatura que no se dan cuenta de lo que hacen cuando leen. Pero a Cervantes yo me atrevo a afirmar que nadie puede leerle, lo que se dice leerle, sin reflexionar sobre el proceso de la lectura en general y de su propia lectura en particular. Basta asomarse al prólogo o al primer capítulo de la Primera Parte del *Quijote* para dar la razón a Carlos Fuentes en su librito titulado *Cervantes o la crítica de la lectura*.¹ Después de leer un prólogo sobre cómo se escribe un prólogo o después de leer ese primer capítulo sobre cómo lee libros de caballerías el hidalgo Alonso Quijano, ningún lector puede seguir siendo inocente. Cervantes nos ha enseñado, entre otras muchas cosas, que la lectura en sí es sumamente problemática. Y ningún individuo puede hacer una verdadera contribución a la lectura de un texto clásico sin tomar en cuenta las lecturas anteriores. Ahora bien: si los lectores del *Quijote* han sido numerosos y necesariamente conscientes del proceso de su propia lectura, los lectores del *Viaje del Parnaso* han sido pocos, y éstos pocas veces nos han dejado constancia de cómo lo han leído. Así es que lo que yo me propongo en este modesto trabajo es releer algunas de las pocas lecturas significativas que se han hecho del *Viaje* y tratar de analizarlas; creo que la

1. La primera edición es de México, Joaquín Mortiz, 1976.

recepción de este poema nos dará las claves necesarias para una lectura más adecuadamente crítica, o sea menos inconsciente e inocente.

Es difícil, si no imposible, reconstruir las lecturas del *Viaje* que se hacían en los siglos XVII y XVIII. La primera edición madrileña del 1614 se reimprimió diez años más tarde en Milán, lo cual indica que había lectores en Italia, donde Croce ha documentado la boga de los viajes imaginarios al Parnaso. Con eso se acabó su lectura en el Siglo de Oro. En el siglo XVIII se encuentra alguna otra reedición, pero sólo a partir del siglo XIX se inicia toda una serie de ediciones, traducciones y comentarios. Por ejemplo, James Y. Gibson, el editor y traductor inglés, no sólo corrigió cuidadosamente el texto español, probablemente con la ayuda de Gayangos, tratando de descifrar su sentido verso por verso, sino que también nos ha dejado constancia de una lectura interpretativa global cuando dice que «lo que da al delicioso poema su encanto y valor principal es la curiosa revelación que nos ofrece de la vida interior y de las aspiraciones del hombre que, después de Shakespeare, fue el máximo genio creador de la época».² Esta frase de un cuidadoso lector inglés del año 1883 señala un posible acercamiento que cien años después sigue intrigando a los lectores, como veremos.

Dieciséis años después de Gibson, otro extranjero, el gran filósofo e historiador napolitano Benedetto Croce, publicó el primer estudio profesional, en el sentido moderno de esta palabra, sobre la obra que nos ocupa. Este bien conocido estudio fundamental, publicado en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo* de 1899, se titula modestamente «Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso*»,³ es decir, dos notas explicativas; no pretende darnos una interpretación general sino información histórica muy concreta y documentable sobre el origen del poema. (Como con mucha razón dice Croce al concluir su estudio, «estas observaciones no serán acaso inútiles a quien quiera hacer una nueva edición del *Viaje del Parnaso*».) Al mismo tiempo, el acercamiento de Croce implica una cierta lectura histórica que, por muy pionera que sea, no deja de ser válida hoy.

La primera nota, subtitulada «Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese», se centra en el poema italiano que fue el punto de partida inmediato de Cervantes y en la boga italiana, al final del siglo XVI, del viaje imaginario al Parnaso, con sus observaciones morales, políticas y literarias, sus alabanzas y sátiras. Croce observa que en estas obras la mitología clásica, fuente de su vocabulario metafórico o paródico, no se había de tomar ni literal ni seriamente sino más bien como burla de la pedantería humanística o pseudoliteraria. Después de cotejar los poemas en terza rima de Caporali y de Cervantes, Croce señala las deudas evidentes de Cervantes, pero en seguida afirma que es una imitación libre y muy superior a su modelo. El *Viaggio di Parnaso* de Cortese, escrito en dialecto napolí-

2. Miguel de Cervantes Saavedra, *Journey to Parnassus* (traducción de James Y. Gibson), Londres, Kegan Paul, 1883, xi: «But that which seems to us to give this delectable poem its chief charm and value is the curious self-revelation it offers of the inner life and aspirations of the man who, after Shakespeare, was the foremost creative genius of his age [...]».

3. Publicado, como hemos dicho, en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, vol. I, Madrid, V. Suárez, 1899, 161-193, este estudio ha sido reeditado y frecuentemente reimpresso en los *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* de Croce, Bari, Laterza, 1911, 123-159.

tano y en ottava rima, se publicó en 1621, pero no toma en cuenta el poema de Cervantes sino que se remonta directamente al de Caporali. De los tres poemas Croce encuentra claramente superior el de Cortese, creyendo que el de Cervantes hubiera sido mejor escrito en prosa. Para Croce las críticas y alabanzas que propina Cervantes a los poetas malos y buenos de España no son literariamente eficaces sino muy convencionales y rutinarias. Lo que le parece más original e interesante son las «confesiones autobiográficas» de Cervantes: su despedida medio satírica cuando sale de Madrid, su emoción al ver de nuevo el mar, que le trae recuerdos de Lepanto, su crítica de las «hipócritas melindres» de poetas clérigos, y su triste situación de poeta mal vestido en presencia de Apolo.

La segunda nota de Croce, titulada «Viaggio ideale del Cervantes a Napoli nel 1612», basándose en datos históricos, desarrolla otro aspecto autobiográfico del poema: el frustrado deseo de Cervantes de volver a Nápoles con el conde de Lemos, virrey desde 1610, deseo renovado en 1612 por las grandes fiestas con las que los españoles de Nápoles celebraron las bodas entre las familias reales de España y Francia. Croce documenta ampliamente el ambiente virreinal de Nápoles y los nostálgicos recuerdos de Italia de los que nos deja constancia Cervantes en *La Galatea*, en las *Novelas ejemplares* y en el *Persiles*. En el *Viaje del Parnaso* el barco de Mercurio pasa delante de Nápoles, y el protagonista Cervantes se declara resentido con los hermanos Argensola porque éstos no le habían cumplido la promesa de llevarle con ellos a la corte napolitana de Lemos. Después de la victoria de Apolo y los buenos poetas, sin embargo, tres de las nueve coronas, o sea premios poéticos, se mandan a Nápoles (se supone que para los hermanos Argensola y el conde de Villamediana). Y en su soñado viaje de vuelta a España Cervantes pasa de nuevo por Nápoles, donde un afectuoso amigo italiano de apellido Promontorio le explica detalladamente las fiestas de 1612. El napolitano Croce demuestra así la evidente importancia de Nápoles y su corte virreinal en la génesis autobiográfica del poema cervantino. Estas dos notas, basadas en un íntimo conocimiento de la literatura, cultura e historia de Italia durante la época de Cervantes, sin pretender darnos una lectura global nos explican facetas fundamentales de la elaboración del *Viaje del Parnaso*, o sea del proceso de escritura cervantina, que son imprescindibles para cualquier lectura suya.

Después de este trabajo fundamental de Croce se han publicado una serie importante de nuevas ediciones del *Viaje del Parnaso*, las cuales implican otras tantas lecturas del poema; pero son lecturas más bien fragmentarias, que aclaran poco a poco muchos detalles textuales sin apenas dejarnos entrever lecturas globales. La introducción de la edición de Schevill y Bonilla,⁴ por ejemplo, después de hacer un brevísimo resumen de Croce, señala en Juan de la Cueva algún antecedente literario y condena las frases hechas de los elogios. Quizá sus palabras más sugestivas sean éstas: «Y es de notar que, en el terreno literario, se permite Cervantes libertades análogas a las que Velázquez usó en pintura: Venus, con saya y verdugado, parece al Marte con morrión del gran artista sevillano.

4. Esta edición ocupa un tomo aparte en su edición de las obras completas de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922.

En ambos casos hay briznas de ironía, que demuestran la transformación de los valores clásicos» (p. XI). Ésta podría ser en efecto la clave de una nueva lectura de la obra entera como poema burlesco, pero Schevill y Bonilla no la desarrollan en absoluto.

Más significativa para nuestro propósito es la gran edición «crítica y anotada»⁵ de Rodríguez Marín. La superioridad de su puntuación y anotación hace evidente una lectura más cuidadosa de todos los detalles del texto; sus diez apéndices aportan toda clase de información dispersa. Mejor enfocado es su extenso discurso preliminar, en el cual se elaboran plenamente los datos italianos aportados por Croce y se analizan los italianismos y la versificación del poema; también contiene notas sueltas sobre «otras particularidades», entre las cuales figura cierta fórmula festiva de contraposición sintáctica (del tipo «de rabia lleno y de paciencia falto»). Más interesante es lo que dice sobre «dioses *alucif[er]nados* o *avelazcados*». Señala, quizá como corrección a Schevill y Bonilla, que cuando Cervantes escribió el *Viaje del Parnaso*, Velázquez no tenía todavía quince años y sólo empezaba su aprendizaje con Pacheco; pero que, si por eso el Marte y el Baco de Velázquez no podían ser antecedentes de Cervantes, Luciano y Apuleyo sí lo son, con los *Diálogos de los dioses* y *El asno de oro*. Se sugiere así que, desde mucho antes de Caporali, había una antigua tradición literaria de dioses burlescos en la cual se inscribiría el poema de Cervantes.

Más sistemático, pero al mismo tiempo para mí mucho más difícil de entender, es el estudio de Gustavo Correa que se titula «La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso* de Cervantes», publicado en 1960.⁶ Según el autor, «el poema revela un mundo mitológico, cuyo significado no ha sido debidamente investigado. Nos proponemos, por consiguiente, examinar el sentido del poema frente a la tradición mitológica de la Antigüedad y a la luz de nuevas concepciones estéticas que se manifiestan en la estructuración interna del poema. Examinaremos por orden sucesivo: a) el plano de la alegoría, b) el plano metafórico y simbólico, c) el plano de la hazaña mítica» (p. 114). Por alegoría se refiere Correa al marco externo de un viaje-sueño, que abarca una lucha épica entre la buena poesía y la mala; esta lucha constituye el «tema» del poema. En esta alegoría los dioses tradicionales son rebajados a un nivel humorístico; en cambio la Poesía adquiere la categoría de una figura mitológica divina, objeto santo y hermoso de un culto religioso. Pero luego, en el plano metafórico y simbólico, según Correa, los dioses se reintroducen como cuerpos astrales: Apolo es el sol, Mercurio es el planeta del mismo nombre, etcétera. En este plano tenemos una cronografía y una lucha entre luz y sombras. Finalmente, la clave del plano de la hazaña mítica se nos revela, según Correa, cuando Apolo siembra de sal el antiguo campo de batalla en su lucha contra el renacimiento de los malos poetas; la vuelta de Cervantes a la vida cotidiana de Madrid equivale a la caída de Belerofonte del caballo Pegaso. Siento confesar que a pesar de los cuidadosos razonamientos de Correa no llego a com-

5. Publicada en Madrid por C. Bermejo, impresor, 1935. Se podría criticar cierto exceso en la enmienda del texto cervantino, pero por lo demás es la mejor edición hasta ahora.

6. Véase *Comparative Literature*, 12 (1960), 113-124.

prender muy bien su lectura mitológica, que parece partir no del texto cervantino, sino de un concepto particular de la función literaria de la mitología.

En 1963 murió Miguel Herrero García antes de poder terminar su edición comentada del poema cervantino, la cual por fin se publicó veinte años más tarde.⁷ Además de su voluminoso «comentario humanístico», el cual (según él) explica más de cien pasajes por primera vez, Herrero presenta una «valoración del poema» que sugiere brevemente «la posición de doble vertiente, realidad y fantasía, en que se coloca el escritor [...]; el balancín en que se instala al lector, desplazado constantemente del plano real al plano ficticio y vuelto a lanzar de lo ficticio a lo real [...]». Esta clara visión de la ambigüedad del poema anticipa la que encontraremos desarrollada en lecturas más recientes.

En 1972 el hispanista norteamericano David M. Gitlitz publicó en Nápoles un erudito estudio de la poesía encomiástica como contexto no sólo del *Viaje del Parnaso* sino también del «Canto de Calíope» cervantino. Pero no pretende que este aspecto sea el principal del poema, diciendo que «El *Viaje* tiene múltiples propósitos: encomiar, como los demás poemas del género, satirizar, promocionar otras obras de Cervantes, y divertir, y este múltiple enfoque salva al poema de caer totalmente en los estériles lugares comunes que mostré ser típicos de los demás poemas del género. [...] De los 3.284 versos del *Viaje*, apenas el veinte por ciento se dedica específicamente al encomio, y en este veinte por ciento Cervantes evita la mera enumeración de poetas con la variedad de su presentación».⁸

En esta reseña histórica de lecturas del *Viaje del Parnaso* no puedo menos que mencionar la mía propia, encargada por los editores de la *Suma cervantina*, de la cual salió un anticipo en 1970.⁹ En este ensayo se sugiere que el *Viaje* es un poema épico-burlesco con un aspecto evidentemente autobiográfico, ya que su narrador-protagonista se llama Miguel de Cervantes y un tema suyo es la reputación de Cervantes como escritor; se propone leer la obra como un intento de establecer una simpática imagen pública del autor, quien tenía amplio motivo para dudar de la sensatez y justicia del mundo literario madrileño. En el fondo, según esta lectura mía, Cervantes parece vacilar entre un concepto clásico y un concepto burlesco de la poesía.

En 1974 Vicente Gaos sacó una nueva edición del *Viaje del Parnaso*¹⁰ que es notablemente inferior a la de Rodríguez Marín. Pero en su introducción, además de desarrollar con una cita de Ortega y Gasset sobre la pintura de Velázquez el aspecto burlesco de la mitología cervantina, sugiere una lectura innovadora declarando que «la finalidad directa del *Viaje* —una de ellas— era la de legar a la posteridad una autobiografía reivindicadora. La única crítica literaria que en verdad hay en el poema es la relativa a su propia obra. [...] [Cervantes] sale de su

7. *Viaje del Parnaso* (edición y comentarios de Miguel Herrero García), Madrid, CSIC, 1983.

8. «Cervantes y la poesía encomiástica», *Annali* (Istituto orientale, Sezione romanza), 14 (1972), 191-218. Las palabras citadas aparecen en las páginas 206-207.

9. «Cervantes' Journey to Parnassus», *Modern Language Notes*, 85 (1970), 243-248. La versión más amplia forma parte del capítulo 5 de *Suma cervantina*. J.B. Avallé Arce y E.C. Riley (eds.), Londres, Tamesis, 1973, 119-146.

10. Es el tomo I de las *Poesías completas* de Cervantes, Madrid, Castalia, 1974, Clásicos Castalia, 57.

patria en "viaje ideal" [...]. Se evade también de la realidad mediante la figuración de una mitografía. Sale, en fin, de sí mismo desdoblándose en otro, insertándose en ella como personaje a la par que autor, y pudiendo así a través suyo, o del dios Mercurio, echar fuera del pecho lo que llevaba encerrado en él, acongojándolo» (pp. 30-31). En estas pocas palabras sugestivas se insinúa por primera vez la complejidad de una lectura radicalmente autobiográfica.

Quien recogió y desarrolló muy hábilmente las sugerencias de Gaos fue el cervantista francés Jean Canavaggio, mientras trabajaba en su impresionante biografía de Cervantes publicada en 1986. El enfoque de su lectura del *Viaje*, como el de Gaos, se basa en su aspecto autobiográfico. Después de publicar en 1977 un agudo ensayo sobre los prólogos titulado «Cervantes en primera persona», en 1980 Canavaggio analiza de una manera brillante «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*».¹¹ Lo que importa, según esta lectura, no es lo que dice Cervantes sobre otros poetas («los enunciados»), sino su modo de presentarse a sí mismo como escritor («la enunciación»). El poema no es por supuesto una autobiografía formal, ya que el viaje de Cervantes es una ficción convencional. Y, sin embargo, el nombre «Cervantes» se aplica por igual al autor histórico y al narrador en primera persona y al protagonista, representando éste a veces un ente ficticio y a veces un ente histórico. Los topónimos mencionados en el viaje fantástico, por ejemplo, representan a menudo lugares que el hombre Cervantes efectivamente conocía. Y el dios Apolo, ficción evidente, entra en contacto textual con el autorretrato y la carrera literaria del autor Cervantes, enunciados por el narrador-protagonista en un lugar ameno mitológico. De esta manera Cervantes crea una imagen de sí mismo, entre realidades y aspiraciones, como escritor entre escritores; el yo cervantino se afirma en el acto de escribir, creando una máscara que define a ese yo. La lectura que hace Canavaggio, que he intentado resumir en estas pocas palabras, marca época en los estudios del *Viaje del Parnaso*.

Aunque no nos dan lecturas formales del poema, los acercamientos biográficos y autobiográficos planteados por Rosa Rossi y por Ruth El Saffar contribuyen a nuestra comprensión de la obra y vida de Cervantes. Rossi, hispanista italiana, publicó en 1987 «un ensayo biográfico»¹² en el cual se cita frecuentemente el *Viaje del Parnaso*. La hipótesis fundamental de Rossi es que Cervantes era doblemente marginado: además de ser descendiente de conversos, según afirmaba Américo Castro, era homosexual, según afirma Rossi misma. Esta discutible hipótesis podría influir en nuestra lectura de las ambigüedades literarias y sociales del poema; no hay duda de que Cervantes era efectivamente un marginado, un *outsider*, que no participaba plenamente en la castiza ideología racista y sexista de su época.

Más sutilmente psicológicas son las sugerencias de El Saffar, la conocida

11. «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977), 35-44. «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 1 (1981), 29-41. (El original francés de este estudio se publicó en *L'Autobiographie dans le monde hispanique*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980, 171-184.)

12. *Ascoltare Cervantes*, Roma, Editori Riuniti, 1987. Al año siguiente se publicó una versión española: *Escuchar a Cervantes: Un ensayo biográfico*, Valladolid, Ámbito, 1988. Mis citas se basarán en esta edición española.

cervantista norteamericana, publicadas en una colección de ensayos sobre la autobiografía en la España del Siglo de Oro. Aunque El Saffar no cita la poesía de Cervantes en su ensayo,¹³ sus ideas también podrían influir en una lectura autobiográfica del poema, como cuando escribe, por ejemplo: «Cervantes, writer of the in-between *par excellence*, questions autobiography as he questions the autonomy of the self, the absolutisms of language and the univocity of cultural codings. His insistence that the life be told, not written, transforms the notion of T from a fixed entity outside of time to one being woven from moment to moment, made of the matter spun out between consciousnesses, between selves who speak» (p. 199). (Traduzco así: «Cervantes, escritor por excelencia de lo fronterizo, cuestiona la autobiografía de la misma manera que cuestiona la autonomía del yo, el absolutismo del lenguaje y la univocidad de los códigos culturales. Su insistencia en que la vida se cuente oralmente, que no sea escrita, transforma nuestro concepto del yo, convirtiéndolo de una entidad existente fuera del tiempo en otra cosa que se teje, de momento en momento, de la materia que se va hilando entre una conciencia y otra, entre un yo y un otro que se están hablando».) Me parece que tales ideas complementan y enriquecen la lectura que había hecho Canavaggio del *Viaje del Parnaso*, lectura no citada por El Saffar, quien se limita a la prosa cervantina.

En la misma colección se publicó un ensayo de Jenaro Talens, pero a pesar de su título muy prometedor, «Poetry as Autobiography: Theory and Poetic Practice in Cervantes»,¹⁴ este autor dedica sólo tres páginas a nuestro poema, ignora igualmente el estudio de Canavaggio, y añade poco a la lectura anterior de Gaos, de la cual depende en muchos detalles. Según Talens, siguiendo a Gaos, «la finalidad primordial del *Viaje* era legar a la posteridad una autobiografía reivindicadora no de su persona sino de su función como poeta»; en cuanto a su crítica literaria, Cervantes «es consciente de no haber hecho demasiados distinguos cualitativos» entre los muchos poetas contemporáneos que cita (pp. 282-283 de la edición española).

Más original y riguroso es el ensayo de Jordi Gracia García titulado «Intención y crítica del *Viaje del Parnaso*: en torno a la adulación y la vanagloria»,¹⁵ en el cual se subraya «la precaria situación personal de una mente lúcida, capaz de juzgar el panorama contemporáneo, su situación en él, y velar tras la ironía y el humor la denuncia por el estado de cosas presente —y causa, entre otras, de su propia marginación. A través de un anecdótico andamiaje mitológico —y desmitificador— enhebra Cervantes no ya el consabido panorama crítico de sus contem-

13. «The Woman at the Border: Some Thoughts on Cervantes and Autobiography», en *Autobiography in Early Modern Spain* (ed. de N. Spadaccini y J. Talens), Minnesota, Prisma, 1988, 191-214.

14. Publicado en *ibíd.*, 215-246, el ensayo de Talens sufrió una traducción deformadora; el original español, al cual uno debe referirse siempre, se ha publicado posteriormente, con pocas variantes textuales, bajo el título más sencillo de «Teoría y práctica poética en Cervantes», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, t. III, Granada, Universidad, 1989, 265-284.

15. *Anthropos*, 98-99 (1989), 81-84. Posteriormente se ha publicado una versión más extensa de este ensayo titulada «*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación», *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1 (1990), 333-348.

poráneos poetas, sino más bien un irritado reproche que reparte en tres órdenes muy estrechamente vinculados: el social, el moral y el literario» (p. 81). Gracia García explica hábilmente la indignación moral de Cervantes frente a la injusticia del mundo literario madrileño, donde el éxito se basaba muchas veces en adulación, mentira e hipocresía.

Totalmente independiente de este ensayito, pero con afinidades notables, es la importante lectura del *Viaje* que ha elaborado Francisco Márquez Villanueva, lectura ya anticipada en su estudio de 1987 titulado «El mundo literario de los académicos de la Argamasilla». ¹⁶ (Hay que mencionar también la excelente tesis doctoral que, bajo la dirección de Márquez, se ha presentado en 1988.) ¹⁷ El resumen siguiente se basa principalmente en un artículo general de Márquez sobre Cervantes que se publicó casi simultáneamente en Italia y en España; se ha publicado posteriormente una versión mucho más detallada. ¹⁸

El punto de partida de la lectura de Márquez es el profundo desengaño e incluso amargura de Cervantes, quien al final de su vida no puede menos que contrastar sus propios fracasos con el gran éxito de Lope en los corrales teatrales y en las academias literarias de Madrid, a las cuales Márquez dedica una bien merecida atención. Este desengaño se exagera cuando en 1610 Cervantes no es invitado a acompañar a la corte virreinal del conde de Lemos en Nápoles. El *Viaje del Parnaso*, escrito entre 1612 y 1614, sería, según Márquez, una recapitulación autocrítica de su carrera literaria y un intento de buscar cualquier aspecto cómico de una situación tan triste. Ni siquiera Apolo, en medio de sus poetastros, aprecia debidamente a Cervantes, quien de esta manera lamenta la deplorable decadencia y eventual extinción de la poesía en España. «Lope, más en cuanto fenómeno casticista que como persona, marcha al frente como el mayor síntoma de esta grave enfermedad, no sólo literaria sino nacional, que es el poeta "inútil". Política y poesía (como realidad y ficción) nunca han estado en Cervantes vueltas de espaldas y desde su punto de vista la sociedad en que decae la literatura se halla también seriamente amenazada. La poesía mueve el mundo, porque es todo menos un lujo o una frivolidad y los que no lo entienden así se hallan destinados a pagar las consecuencias» (edición española, p. 607). Márquez llega a su conclusión diciendo que Cervantes venera a la Poesía verdadera y al mismo tiempo juega con ella, evitando tanto la profanación como la idolatría.

Es difícil calibrar exactamente el tono de Cervantes, donde Márquez ve acer-

16. *La Torre* (nueva época), 1 (1987), 9-43.

17. Ellen D. Lokos, «Models, Genres, and Meanings of Cervantes' *Viaje del Parnaso*», Harvard University, mayo de 1988. Esta tesis doctoral es una hábil investigación de los antecedentes literarios del poema y sus géneros implícitos; también explora las relaciones entre Cervantes y las academias madrileñas y su uso del lenguaje emblemático. Como es natural en una tesis, estos distintos aspectos analíticos del poema no nos llevan necesariamente a una nueva lectura integradora y autoritativa.

18. Véase el artículo titulado «Cervantes» y publicado en la *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1990, 579-607, que, traducido al italiano, se había publicado dos meses antes en la *Storia della civiltà letteraria spagnola* (ed. de F. Meregalli), vol. I, Turín, UTET, 1990, 473-499. La versión más detallada, con el título de «El retorno del Parnaso», se presentó oralmente en un congreso de la Modern Language Association (Nueva Orleans, diciembre de 1988) y se ha publicado en un número cervantino de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. (Agradezco profundamente a la generosidad de su autor el haberme enviado una copia de este trabajo cuando seguía siendo inédito.)

tadamente una combinación de juego cómico y amargura personal; su lectura da más peso al aspecto negativo, quizá exagerando su violencia. Lo más original, y al mismo tiempo lo más discutible, de esta lectura de Márquez es el haber colocado a Lope de Vega, como emblema del casticismo que critica Cervantes, precisamente en el centro del poema. En efecto, el nombre de Lope aparece una sola vez en todo el poema, ocupando un solo terceto (cap. II, 388-390), cuyo estilo de alabanza rutinaria no ha llamado para nada la atención de los lectores anteriores.¹⁹ (Márquez no toma en cuenta otra posible referencia a Lope que sería más claramente positiva.)²⁰ Sin negar de ninguna manera la oposición ideológica que existía realmente entre Cervantes y Lope de Vega, creo que afirmar la importancia de este poeta en el *Viaje* es un difícil argumento *ex silentio*. Y, como reconocía Cervantes, a pesar de los muchos poetastros, la poesía española en 1614, lejos de estar en decadencia, llegaba a su cumbre con las obras mayores de Góngora y de Quevedo.

Vamos a recapitular ahora las lecturas más significativas del poema cervantino que hemos analizado. La de Croce es la de un historiador positivista que aporta nuevos datos de las bibliotecas y archivos de Italia: nos hace ver claramente la relación del poema con su antecedente italiano más inmediato y nos documenta las fiestas napolitanas de 1612, señalando la nostalgia que sentía Cervantes por Italia y su resentimiento por no haber sido llevado de nuevo a Nápoles. Resumiendo y sintetizando sugerencias de editores anteriores, Gaos intuitivamente reconoce el poema como «autobiografía reivindicadora» (frase merecidamente repetida por otros) frente a la falta de prestigio de Cervantes entre los poetas buenos, mediocres y malos de Madrid; señala a la vez el escepticismo o incluso «ateísmo» de la mitología burlesca. Canavaggio define con gran precisión la relación entre la dimensión autobiográfica del poema y su ficción poética; nos hace comprender los complejos desdoblamientos de Cervantes como escritor, narrador y personaje dentro de su propio texto. Y, partiendo de la bien conocida oposición entre la ideología castiza de Lope y la marginalidad de Cervantes, Márquez Villanueva nos da una versión amarga de la actitud cervantina, que da origen a una sátira feroz contra todo lo que representaba la popularidad de Lope de Vega en los corrales y academias madrileños.

Después de hacer este breve repaso crítico de las lecturas principales que se han hecho de nuestro poema, desde la de Croce a finales del siglo XIX hasta la de Márquez Villanueva hacia finales del siglo XX, me incumbe a mí ahora, veinte años después de mi primer intento, sugerir brevísimamente una lectura que sea coherente y que al mismo tiempo no ignore lecturas anteriores. Empezaré con la cuestión del género literario, es decir las tradiciones que tenía presente Cervantes

19. Ellen Lokos, en su artículo «El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 9 (1989), 63-74, trata de defender la lectura de Márquez, sosteniendo que la fugaz aparición de Lope «constitutes the central emblematic image of the poem» (en su resumen, p. 2). Pero la lluvia de poetas en este pasaje incluye entre muchos anónimos a otro dramaturgo, Antonio de Galarza, alabado también con «el gran Lope» en el prólogo que antepuso Cervantes a la edición de sus obras dramáticas.

20. En el cap. VII, 317, el narrador se refiere al anónimo «cómic mejor de nuestra Hesperia», quien se puede fácilmente identificar con Lope de Vega.

al componer su poema y que debe tener presente el lector; es una cuestión mucho más amplia de lo que reconocía Croce. El antecedente clásico más próximo es la sátira menipea,²¹ de la cual tenemos ejemplos en la *Apokolokyntosis* del filósofo Séneca y en los diálogos de Luciano. En la obra de Séneca se satiriza la apoteosis oficial del recién fallecido emperador Claudio; un narrador anónimo nos cuenta familiarmente el viaje al cielo de este emperador, las discusiones vulgares de los dioses y sus elogios burlescos del difunto. Muy parecidos genéricamente son los diálogos entre los dioses y los muertos de Luciano, sus sueños y viajes fantásticos, su mitología burlesca. En el siglo xvi fue Erasmo el continuador más notable de esta tradición genérica; como se sabe muy bien, su *Elogio de la locura* tuvo una gran influencia general que llegó, directa e indirectamente, a la obra de Cervantes.²² El modelo inmediato del poema de éste fue el *Viaggio di Parnaso* de Cesare Caporali, publicado en 1582, el cual marca la apertura final de la tradición del *capitolo* burlesco asociado con el nombre del poeta Berni; con este poema italiano empieza la lectura de Croce, a la cual me remito. Para la prosa cervantina de la «Adjunta del Parnaso» hay que tener en cuenta también las «Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros» escritas por Quevedo entre 1600 y 1608. Y hay además poesía épica burlesca en el poema de Cervantes, sobre todo en el capítulo VII, en el cual el yo poético empieza con una invocación dirigida a la musa de la guerra y luego narra la batalla entre los poetas católicos y los malos, pues todos ellos utilizan sus escritos como misiles mortíferos. En resumen, la sátira menipea, con todos sus elementos burlescos, que abarcan también una parodia de la poesía épica, es el género clásico y renacentista que informa tanto los tercetos de Caporali y la prosa de Quevedo como el poema en verso y prosa de Cervantes; éste es el género literario que establecía para los lectores del siglo xvii un claro horizonte de expectativas. De ahí tiene que partir cualquier lectura histórica y literaria.

Y este género, como sugiere Canavaggio, también es la máscara literaria que da forma al rostro que el escritor, más o menos autobiográficamente, quiere presentar al lector. De esta manera, disfrazadamente, Cervantes comenta su circunstancia literaria y social en su patria. Este comentario se percibe muy claramente en su larga protesta personal, o sea su resumen profesional (IV, 1-96), recitado en presencia de Apolo y de los poetas de España que se consideraban buenos; así es como el poeta busca su propia identidad literaria, en un diálogo ficticio con su propia comunidad poética y social. Los lectores de finales del siglo xx ya no están acostumbrados a seguir la narración escrita en tercetos encadenados; pero la versificación clásica da un relieve muy especial al vocabulario variadísimo, tanto literario como cotidiano, de esta sátira menipea. Y no hay que olvidar que el autor era también el inventor de la novela moderna. En cierto sentido el *Viaje del Parnaso* es la única novela picaresca de Cervantes: la narración en primera persona le da una perspectiva muy particular. Así como Lazarillo contaba las horas

21. Véase sobre esto Lia Schwartz Lerner, «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Notes*, 105 (1990), 260-282.

22. Véase ahora el gran libro nuevo de Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

mientras andaba por las calles de Toledo con el escudero, quien evitaba deliberadamente el tema de la comida, de manera parecida el narrador-protagonista Cervantes sufre hambre fisiológica ante la indiferencia espiritual de Apolo Delio, dios de la poesía (III, 418-423):

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

La obra entera se basa en una especie de discurso novelístico, un diálogo intertextual de palabras vulgares con palabras clásicas, de realidades ideales y poéticas con realidades materiales y sociales; nos introduce en uno de los amplios mundos complejamente humorísticos de Miguel de Cervantes, una versión caricaturesca del mundo literario de aquel Madrid. Esta obra genial es digna del año 1614, cuando ya avanzaba la decadencia económica, política y social de España, pero también precisamente cuando empezaban a circular los poemas mayores de Góngora y cuando se hacía evidente la brillantez de la poesía tanto de Quevedo como de toda una pléyade contemporánea.

Y ahora, para concluir, vuelvo a mi punto de partida, que es la problemática de la lectura en general. Como hemos visto, no existe una lectura completa y definitiva del *Viaje del Parnaso*. No puede haberla nunca, seguramente, ni de ésta ni de ninguna otra gran obra artística, porque siempre estamos envueltos en el consabido círculo filológico, donde el detalle no se puede entender sin tomar en cuenta la obra entera, y donde la obra entera no se puede entender sin tomar en cuenta todos los detalles; es siempre arbitrario nuestro punto de entrada en este círculo. La unidad de la obra, de su enunciación, no nos la da el mero nombre de Cervantes, el cual representa una subjetividad muy elusiva; somos nosotros los que tenemos que buscar cualquier unidad eventual que tenga. Y la intertextualidad no se limita desde luego a la obra en sí sino que se extiende desde la obra a través del mundo histórico de una manera difícil de controlar; esto se hace evidente con la proliferación de apéndices en la edición de Rodríguez Marín. Y, a pesar de todas las anotaciones, quedan sin esclarecer algunos detalles textuales; el más importante, señalado ya por Croce, es el apellido italiano de Promontorio que aparece en el capítulo VIII (versos 271-361) y que evidentemente representa un personaje importante para Cervantes, pero desconocido para el lector moderno. Nuestras lecturas son siempre incompletas, siempre provisionales, siempre mejorables; la lectura del *Viaje del Parnaso* es una empresa colectiva que no se rematará en ninguna lectura individual sino que seguirá desarrollándose intersubjetivamente mientras Cervantes tenga lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- CANAVAGGIO, Jean: «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977), 35-44.
- : «La dimensión autobiographique du *Viaje del Parnaso*», en *L'Autobiographie dans le monde hispanique*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980, 171-184.
- : «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 1 (1981), 29-41.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Journey to Parnassus* (ed. y trad. de James Y. Gibson), Londres, Kegan Paul, 1883.
- : *Viaje del Parnaso* (ed. de R. Schevill y A. Bonilla), Madrid, Gráficas Reunidas, 1922.
- : *Viaje del Parnaso* (ed. de Francisco Rodríguez Marín), Madrid, Bernejo, 1935.
- : *Viaje del Parnaso* (ed. de Vicente Gaos), Madrid, Castalia, 1974.
- : *Viaje del Parnaso* (ed. de Miguel Herrero García), Madrid, CSIC, 1983.
- : *Viaje del Parnaso* (ed. de Eliás Rivers), Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- CORREA, Gustavo: «La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso* de Cervantes», *Comparative Literature*, 12 (1960), 113-124.
- CROCE, Benedetto: «Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso*», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, I, Madrid, V. Suárez, 1899, 161-193.
- EL SAFFAR, Ruth: «The Woman at the Border: Some Thoughts on Cervantes and Autobiography», en N. Spadaccini y J. Talens (eds.), *Autobiography in Early Modern Spain*, Minnesota, Prisma, 1988, 191-214.
- FUENTES, Carlos: *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Mortiz, 1976.
- GITLITZ, David: «Cervantes y la poesía encomiástica», *Annali* (Istituto orientale, Sezione romanza), 14 (1972), 191-218.
- GRACIA GARCÍA, Jordi: «Intención y crítica del *Viaje del Parnaso*: en torno a la adulación y la vanagloria», *Anthropos*, 98-99 (1989), 81-84.
- : «*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, 333-348.
- LOKOS, Ellen D.: «Models, Genres, and Meanings of Cervantes' *Viaje del Parnaso*» (tesis doctoral presentada en Harvard University, mayo de 1988).
- : «El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 9 (1988), 63-74.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco: «El mundo literario de los académicos de la Argamasilla», *La Torre* (nueva época), 1 (1987), 9-43.
- : «Cervantes»: en *Storia della civiltà letteraria spagnola* (ed. de F. Meregalli), 1, Turín, UTET, 1990, 473-499, e *Historia de la literatura española*, 1, Madrid, Cátedra, 1990, 579-607.
- : «El retorno del Parnaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica*.
- RIVERS, Eliás, L.: «Cervantes' Journey to Parnassus», *Modern Language Notes*, 85 (1970), 243-248.
- : «*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas», en J.B. Avalle Arce, y E.C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, 119-146.
- ROSSI, Rosa: *Ascoltare Cervantes*, Roma, Riuniti, 1987.
- : *Escuchar a Cervantes: Un ensayo biográfico*, Valladolid, Ámbito, 1988.
- SCHWARTZ LERNER, Lía: «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Notes*, 105 (1990), 260-282.
- TALENS, Jenaro: «Poetry as Autobiography: Theory and Poetic Practice in Cervantes», en N. Spadaccini y J. Talens (eds.), *Autobiography in Early Modern Spain*, Minnesota, Prisma, 1988, 215-246.
- : «Teoría y práctica poética en Cervantes», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morrell*, 3, Granada, Universidad, 1989, 265-284.
- VILANOVA, Antonio: *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

COMUNICACIONES