

LA POÉTICA DEL TIEMPO EN EL CERVANTES TARDÍO: DILACIÓN Y DIGRESIÓN EN EL *VIAJE DEL PARNASO* (1614)¹

Clea GERBER
Universidad Nacional de General Sarmiento /
Universidad de Buenos Aires
ORCID: 0000-0001-8310-5892

Resumen:

El artículo analiza *El Viaje del Parnaso* (1614) como una obra clave del Cervantes tardío, centrada en una poética de la dilación y la digresión. Desde la perspectiva del estilo de senectud o estilo tardío, el estudio sostiene que la dilación no es solo un recurso formal, sino también un tema central del poema. Cervantes construye el texto a partir de la tensión entre narración y catálogo: una estructura dinámica, propia de la epopeya y el viaje, se ve constantemente interrumpida por enumeraciones estáticas de poetas, pausas descriptivas y digresiones metaliterarias. Esta combinación ralentiza el avance narrativo y convierte el «paso tardo» del protagonista —trasunto del propio Cervantes envejecido— en una metáfora del estilo y del tiempo vital del autor. El trabajo muestra cómo la lentitud, las interrupciones y la conciencia del tiempo que se agota se integran en una reflexión sobre la autoría, la posición marginal de

¹ Este trabajo ha sido financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, en el proyecto «Self-Reflective Digression in Cervantes and Lope de Vega» (10.001.474), dirigido por Antonio Sánchez Jiménez

Cervantes en el campo literario y su respuesta a los parnasos contemporáneos. Así, la dilación se redefine como un espacio de goce estético, experimentación formal y resistencia frente al cierre del canon poético.

Palabras clave:

Cervantes. Viaje del Parnaso. Dilación. Digresión. Estilo de senectud.

Abstract:

This article examines *El Viaje del Parnaso* (1614) as a representative work of Cervantes's late style, focusing on a poetics of delay and digression. Drawing on theories of senectute and late style, it argues that delay functions not only as a formal strategy but also as a central theme of the poem. Cervantes builds the text on a constant tension between narrative progression and catalogue: epic and travel conventions are repeatedly interrupted by lists of poets, descriptive pauses, and self-reflexive, metaliterary digressions. These interruptions slow down the narrative rhythm and mirror the «slow pace» of the aging protagonist, a fictional projection of Cervantes himself. The study shows how slowness, interruption, and temporal awareness shape a reflection on authorship, literary marginality, and Cervantes's position within the poetic field of his time. Ultimately, *El Viaje del Parnaso* presents delay not as a flaw, but as an aesthetic principle that enables originality, critical distance, and a resistance to definitive closure of the poetic canon.

Key words:

Cervantes. Viaje del Parnaso. Delay. Digression. Late style

El *Viaje del Parnaso* es un texto que corresponde a la última etapa de la producción de Cervantes, la que de un tiempo a esta parte la crítica viene examinando bajo la óptica de un «período *de senectute*» o bien de «estilo tardío» (Canavaggio, 2014; D' Onofrio, 2023; Gerber, 2018, 2019 y 2021; Grilli, 2016; Otero Mac Dougall, 2023; Romo Feito, 2023; Ruiz Pérez, 2005 y 2021; Sáez, 2016; Vila, 2019, 2022 y 2023). Se trata de dos tradiciones obviamente relacionadas, pero que pese a ello no acaban de entrar en diálogo: mientras que la primera sigue los postulados que marcó Rozas en su señero artículo «Lope de Vega y Felipe IV en el 'ciclo *de*

senectute» (1990: 73-131)², la segunda se entronca con la tradición del *Spätstil* o *Late Style* que floreció en los países de habla germana a lo largo del siglo XIX y que luego difundieron los trabajos de Adorno (2002) y Said (2018)³. Aun los estudiosos que no han ahondado en ninguno de estos dos marbetes han señalado que el *Viaje del Parnaso* corresponde a la etapa del «último Cervantes». Es lo que afirman, por ejemplo, Montero Reguera y Romo Feito en la introducción de su edición para la Real Academia Española (2016: 253), aunque sin abundar en rasgos de esa etapa, más allá de señalar la «fiebre creativa» del autor durante esos años finales. Asimismo, en un temprano trabajo de Riley y en otro más reciente de Márquez Villanueva se afirma que el *Viaje del Parnaso* es el «testamento poético» (1994: 507) o «testamento literario» (2005: 107) del alcalaíno.

Así pues, existe un consenso crítico a la hora de considerar que el personaje cervantino entrado en años que protagoniza la trama y pasa revista a la poesía de su tiempo en el *Viaje del Parnaso* es un trasunto de su autor. El mismo consenso encontramos acerca del hecho de que Cervantes adopta esta posición desde la experiencia de los años, desde una posición «de llegada» en su propio currículum de poeta, si bien los estudiosos difieren en cómo interpretar el juicio sobre la poesía contemporánea que presenta el texto: para algunos, el eje central son las rivalidades o tensiones de Cervantes con algún poeta concreto (Lope de Vega, los Argensola); para otros, la esencia del texto está en las afirmaciones del protagonista acerca de su situación marginal en el campo literario del momento, en línea con el proceso de autoconstrucción de su figura autorial; para otros más, la clave es leer el poema considerando el carácter burlesco y jocoso que lo determina⁴.

² Este trabajo surgió como un discurso de apertura para el curso académico 1982-1983 en la Universidad de Extremadura, con el título de «*Lope de Vega y Felipe IV en el 'ciclo de senectute'*».

³ Para un estado de la cuestión sobre las teorías del estilo tardío, pueden consultarse McMullen y Smiles (2016) y Compagnon (2025). Sobre este enfoque de análisis en las obras literarias del Siglo de Oro, véase Zerari-Penin (2014).

⁴ Dado el volumen de la bibliografía, mencionamos solo algunas calas de estas tendencias: mientras que autores como Gaos (1974) o Canavaggio (1981) destacan el propósito reivindicativo del texto ante la frustración de Cervantes por verse excluido del séquito de Lemos por los Argensola, Pedraza (2017) considera que la publicación del *Viaje* debe considerarse «un capítulo más de la historia de una enemistad: la que enfrentó a Cervantes y a Lope a partir de 1604» (2017: 75). Ruiz Pérez (2006), entre otros, ha puesto el foco en el proceso de autoconstrucción del perfil autorial de Cervantes, en el marco de una crisis general de la poesía española en el 1600, mientras que Close (1993 y 2007) ha

En cualquier caso, desde el comienzo del *Viaje del Parnaso* Cervantes resalta de diversos modos el peso de los años del yo-protagonista. Más aún, el texto presenta como tema central el tiempo y la demora. Se trata de un personaje viejo, ansioso por llegar al Parnaso por «la estafeta» (I, 28), pero que, no obstante, llevará a cabo el viaje a paso tardío, signado por continuas dilaciones que constituyen la materia misma del poema.

En este trabajo mostramos que el *Viaje del Parnaso* es una obra dilatoria, y de qué modo, y sostenemos que, además, en ella Cervantes tematiza la dilación: resulta por tanto un texto dilatorio tanto en tema como en estilo, que aparecen así esencialmente unidos. Tras mostrar que la tensión entre narración y catálogo constituye una dilación esencial en el texto, señalaremos en el mismo otras dilaciones accesorias, pero igualmente importantes, como son las diversas pausas y digresiones que pueblan la narración. A continuación, exploraremos cómo la dilación aparece también como tema, fundamentalmente a partir de alusiones metaliterarias y de la insistencia en la noción de «paso tardío» desde el principio del relato. Por último, ensayaremos algunas conclusiones sobre los motivos literarios y profesionales que llevaron a Cervantes a conjugar narración y dilación, y a regodearse en esta última, en el *Viaje del Parnaso*.

Modos de dilación: catálogo vs. Narración

Un primer punto en el que se advierte la cualidad dilatoria del *Viaje del Parnaso* es la estructura misma del texto: para construirlo, Cervantes, básicamente, ha narrativizado un catálogo. Esta condición de lista ha concentrado la atención de la crítica, que suele examinar el texto juntamente con otro catálogo de poetas cervantino —el «Canto de Calíope», en *La Galatea*—, y ha subrayado las fuentes explícitas del poema en la órbita parnasiana, amén de otras que recurren, como el *Viaje del Parnaso*, a los tercetos: es el caso de otras sátiras de tradición italiana (los

privilegiado los aspectos de sátira y comicidad del *Viaje del Parnaso*. Para un estado de la cuestión, puede consultarse el estudio preliminar de la edición de Montero Reguera y Romo Feito (2016) y su puesta al día en Romo Feito (2023). En este último artículo, el estudioso manifiesta sus prevenciones ante el rótulo ‘*de senectute*’ aplicado al *Viaje del Parnaso*, pues considera que lleva a privilegiar el carácter serio del texto en desmedro de su aspecto eminentemente burlesco. Sin embargo, Ruiz Pérez, quien lee el *Viaje* explícitamente desde este marbete, subraya que la perspectiva de senectud imprime al texto cervantino «la misma dosis de burla que de melancolía» (2021: 320).

capitoli bernescos o el *Il Viaggio di Parnaso* de Cesare Caporale), de diversos catálogos encomiásticos relacionados con la poesía descriptiva o de la tradición de los *Trionfi* de Petrarca, modelos todos que funcionan, al fin y al cabo, como desfiles de figuras diversas. En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes sumó a esta tradición, fundamentalmente estática, una narrativa que por su misma naturaleza aparece en tensión con aquella. Lo ha subrayado Riley, para quien los propósitos que se suponen centrales del poema cervantino (crítica al campo literario, auto-representación autorial, etc.) aparecen, de modo sorprendente, en forma de narración:

De ninguna manera era inevitable la narración de una historia. Meditar sobre su propia fortuna, hacer una comparación de otros poetas, contemplar el estado de la poesía y exponer ideas sobre el arte poética —nada de esto tiene aspecto de materia que exija el discurso narrativo. (1993: 497)

En esta condición narrativa que Cervantes yuxtapone al catálogo han incidido también críticos como Rivers (1993: 114), quien llega al extremo de presentar el *Viaje del Parnaso* como una suerte de novela: «la única novela picaresca de Cervantes». Sea o no el caso, lo cierto es que la oposición que venimos subrayando —catálogo vs. narración— es fundamental para entender la obra, en la que el autor ha elegido combinar dos modos literarios opuestos. Por una parte, tenemos la forma narrativa por antonomasia, la epopeya (finalmente, lo que va a narrar es un hecho de armas burlesco entre los buenos y malos poetas), que además contiene un viaje hacia la defensa del Parnaso (de nuevo, en la tradición puramente narrativa de la *Odisea* y la literatura de viajes). Por otra, tenemos una forma naturalmente estática y descriptiva como es el catálogo, cuyas fuentes radican en los catálogos encomiásticos y satíricos que hemos señalado arriba.

Ciertamente, incluso en la tradición de la epopeya hay elementos de catálogo con los que se podrían parangonar algunas de las secciones del libro, como, por ejemplo, las primeras introducciones de poetas, al comienzo del texto: nos referimos al tópico del catálogo de las naves, esto es, la presentación de los héroes, que en el caso del *Viaje del Parnaso* correspondería a la presentación de las huestes de poetas. Sin embargo, resulta significativo que Cervantes no utilice estas presentaciones al modo narrativo, sino por el contrario, como una constante dilación de la

narración. En efecto, en el *Viaje del Parnaso* los poetas siguen y siguen apareciendo, y lo hacen de muy diversas formas: si en un principio se presentan como miembros de la lista de Mercurio (I, 7-300), luego son el producto de unas nubes que los llueven (II, 338-394; III, 109-129), se unen a la comitiva en su paso por Valencia (III, 43-81), se los topa el narrador en el Parnaso —lo que provoca una explicación de Apolo— (III, 410-417), aparecen como guerreros que se suman al momento de la batalla (VII, 49-81), o incluso como poetas que se enumeran en su vuelta a Madrid cuando la contienda ha concluido (VIII-385-399). Por tanto, Cervantes renuncia a un esquema estructurante: más bien, cualquier ocasión parece propensa para interrumpir la narración y seguir intercalando enumeraciones estáticas (que, de hecho, hacen proliferar en las ediciones modernas del texto las listas finales indicando quiénes son los personajes mentados). Es más, muchos de estos poetas que siguen apareciendo ni siquiera intervienen luego en la batalla final. Es decir, en el *Viaje del Parnaso* el catálogo no se convierte en narración, o más bien no se pone al servicio de la narración. Los personajes que se mencionan cuando finalmente se produce el hecho narrativo por excelencia que es la batalla no coinciden con las listas anteriores, sino que son ocasión de introducir nuevos nombres (con la excepción del «magno cordobés» (VII, 257) —Góngora— y de los Argensola, cuyas intervenciones serán decisivas en la contienda). Claramente, el texto no monta una construcción narrativa en torno a la selección de soldados-poetas y la batalla que se narra: en su lugar, narración y catálogo aparecen como dos estructuras en tensión, y la segunda hace que la primera avance morosamente. Esta es la dilación esencial e irresoluble del poema.

La dilación como recurso: digresiones y pausas

Además de esa dilación irreductible y constante, el texto abunda en ejemplos diversos de dilación, que para empezar cobran la forma de digresiones de extensión variada, muchas veces señaladas con marcas de vuelta (la fórmula de *redeo ad rem* o *ad propositum*) que explicitan la conciencia de una norma infringida: la de la relevancia y brevedad, que las artes retóricas exigen a la digresión desde tiempos de Aristóteles (Sabry, 1992: 60; Milhe Poutingon, 2012: 21). Abajo nos referiremos a esta conciencia, pues ahora conviene centrarse en el carácter metaliterario de la misma. El caso es que, aun cuando no tienen marcas y, por tanto, no se

presentan como un recurso autoconsciente, algunas digresiones del *Viaje del Parnaso* son de naturaleza metaliteraria porque Cervantes las usa para hacer comentarios sobre el propio estilo. Es el caso de la siguiente, que aparece en el capítulo VIII, cuando la poesía y las musas se presentan ante el narrador, una vez terminada la contienda:

Melpómene, Tersícore y Talía,
 Polimnia, Urania, Erato, Euterpe y Clío,
 y Calíope, hermosa en demasía,
 muestran ufanas su destreza y brío,
 tejiendo una intrincada y nueva danza
 al dulce son de un instrumento mío.
 Mío no dije bien, mentí a la usanza
 de aquel que dice propios los ajenos
 versos, que son más dignos de alabanza.
 Los anchos prados y los campos llenos... (VIII, vv. 55-64)

En este pasaje, la interrupción aparece en forma de *figura correctionis*: el autor reconoce que el «mío» del v. 60 no resulta apropiado, y compara su proceder con el de los poetas que toman libremente versos ajenos, comentario particularmente acorde para un libro dedicado a la batalla entre buenos y malos poetas, pero en todo caso de orden metaliterario.

También lo es el último ejemplo que vamos a aducir, que resulta particularmente ilustrativo por su carácter extremo, pues en esta reticencia, es decir, interrupción de la sintaxis, el comentario sobre el propio estilo llega a trastornar la esencia misma de la frase:

Palpable vi... **mas no sé si lo escriba**,
 que a las cosas que tienen de imposibles
 siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
 las que tienen vislumbre de posibles,
 de dulces, de süaves y de ciertas,
 explican mis borriones apacibles.
 Nunca a disparidad abre las puertas
 mi corto ingenio y hállalas contino
 de par en par la consonancia abiertas.
 ¿Cómo pueda agradar un desatino
 si no es que de propósito se hace,

mostrándole el donaire su camino?
 Que entonces la mentira satisface
 cuando verdad parece y está escrita
 con gracia que al discreto y simple aplace.
Digo, volviendo al cuento, que infinita
 gente vi discurrir por aquel llano,
 con algazara placentera y grita. (VI, 49-66) [énfasis nuestro]

Si, en términos generales, una digresión interrumpe y fragmenta la diégesis de un texto, la que nos ocupa corta incluso su sintaxis: el narrador digresivo no se deja hablar a sí mismo y, reuniendo en un personaje las dos funciones de los perros digresivos del *Coloquio de los perros*, se comporta como Berganza y Cipión en uno. Como ocurría en el *Coloquio*, donde muchas de las interrupciones son de orden metaliterario, aquí no parece casual que el fortísimo corte se dé ante un comentario de esa índole, y además de vital importancia, pues define nada menos que la esencia de la verosimilitud cervantina. De hecho, de entre los recursos literarios, la digresión es particularmente propicia para esta temática, pues es, por naturaleza, un recurso autorreflexivo: no solo porque viene marcado en el texto (hemos destacado en negrita la fórmula de *redeo ad propositum*: «Digo, volviendo al cuento»), sino porque es un fenómeno que la preceptiva mira con suspicacia y que, por tanto, suele venir acompañado de disculpas autojustificadoras⁵. Parece natural que Cervantes emplee precisamente para presentar su poética un recurso que interrumpe y, al mismo tiempo, invita a la reflexión metaliteraria.

Otro tipo de dilación accesoria es la pausa, esto es, la congelación del tiempo narrativo, normalmente para dar paso a una descripción, pero también a otra línea narrativa (el *entrelacement* de la novela bizantina o de los *romans* de Chrétien de Troyes) o a otro tema (la digresión). En el *Viaje del Parnaso* encontramos diversas pausas, algunas extensísimas y memorables. Una de las que más llama la atención es el sueño del protagonista, que dura prácticamente un capítulo entero y sirve para pintar la imagen particular de la Vanagloria, a su vez otra pausa, pues es una descripción detallada. La extensión de este pasaje nos impide citarlo completo: solo queremos subrayar que comienza en el capítulo V («Yo

⁵ Véase, por ejemplo, esta de Lope de Vega en *La Gatomaquia*: «Mas, dejando cansadas digresiones, / que el retórico tiene por viciosas, / aunque en breves paréntesis gustosas» (IV, 103-105).

quedé, en fin, dormido como un leño», v. 331) y llega hasta el VI («que dio a mi sueño fin dulce y molesto», v. 234), por lo que ocupa más de 230 versos. También son extensas las descripciones morosas de la obra — la de Neptuno y su carro (I, 44-84), la de la poesía (IV, 104-225), etc. —, entre las que destaca sobre todo la de la galera de versos (I, 244-288), por su pronta aparición, su originalidad, su componente metaliterario y el modo en que emblematiza la batalla literaria que se va a narrar. Además, el pasaje de la galera resulta particularmente interesante porque el narrador lo reconoce abiertamente como una digresión, ya que le añade la fórmula de vuelta al propósito, comparable a las que señalamos arriba: «en fin» (I, 289).

Al respecto, conviene señalar que, como hemos adelantado, la digresión es un recurso propenso a la reflexión sobre el propio estilo, pues a menudo incluye una fórmula mediante la cual el autor manifiesta la conciencia de haber interrumpido el relato: la fórmula de vuelta al propósito, *redeo ad propositum* o *redeo ad rem*. Ningún otro recurso literario viene acompañado de marcas explícitas que lo señalan. En el *Viaje del Parnaso*, estas marcas son particularmente abundantes, lo que demuestra no solo que las interrupciones de la trama son numerosas (aunque de diversa entidad), sino que el autor es perfectamente consciente de ello, y también de la dilación que suponen: «en fin» (I, 19; I, 58; I, 289; III, 103; III, 367; III, 466; IV, 106; IV, 208; V, 331; VI, 202), «pues» (I, 100; I, 148; III, 358; V, 250; VIII, 334), «con esto» (I, 133), «en esto» (II, 352; III, 40; III, 42; III, 76; III, 299; III, 328; III, 418; IV, 100; IV, 103; IV, 226; IV, 346; IV, 460; V, 85; V, 109; V, 178; V, 205; VI, 235; VI, 301; VII, 178; VII, 349; VIII, 22; VIII, 190; VIII, 271), etc. La digresión provoca dilación y fomenta la autoconciencia, y los dos fenómenos aparecen de modo notable en el *Viaje del Parnaso*.

La dilación como tema: conciencia metaliteraria y «paso tardío»

Por otra parte, la dilación no solo es parte esencial del estilo del *Viaje del Parnaso*, sino uno de los temas centrales del texto. Al respecto, destaca el perfil del protagonista, el cual, como tantas veces ha subrayado la crítica, se construye a partir del campo semántico de la vejez («yo, poetón ya viejo», VIII, 409), y además sobre una particular noción de lentitud que se apoya en la idea del «paso tardío». En el capítulo I se hace alusión a ello de manera programática:

Pero por ver si un alto pensamiento
se puede prometer feliz suceso,
seguí el viaje a ***paso tardo y lento***. (I, 109-111)

Cabe destacar que este paso no solo es el del viejo poeta, sino el del propio relato, pues, si al primero lo entorpecen los años, al segundo las constantes digresiones y dilaciones que hemos venido señalando. De hecho, este sentido metapoético se revela en la otra ocasión en que Cervantes emplea el curioso sintagma en el texto, en un pasaje referido a las musas donde lo usa para distinguir justamente entre antiguas y nuevas, «ligeras» unas, «con paso tardo» otras:

Yo desde aquí columbro, miro y veo
que se andan solazando entre unas matas
las musas con dulcísimo recreo.
Unas antiguas son, otras novatas
y todas con ligero paso y tardo
andan las cinco en pie, las cuatro a gatas. (III, 313-318)

Es más, el «paso» al que llegan los poetas es una constante que recorre el texto y que atraviesa toda una gama de matices: oscila desde el «tartamudo paso» de la mula de Caporali (I, 9) —más cercano al paso tardo del narrador— al «paso corto» de Quevedo (II, 13-14), pasando por el «paso brioso» de Rey de Artieda (III, 76), el «majestuoso paso» de Barahona de Soto (III, 364), el «alegre [...] paso» de don Diego de Silva (V, 300), el «paso largo» del ejército de poetas católicos (VII, 25), etc. Es decir, en el *Viaje del Parnaso*, Cervantes usa la imagen del paso para caracterizar estilo poético, por lo que cómo se anda y a qué velocidad se hace funciona como un concepto metaliterario.

Particularmente llamativo resulta que en el capítulo I Mercurio el alígero se presente aguijando «el paso» para dirigirse hacia el Parnaso (I, 318). Esa premura parece característica del dios, pero no condice con el hecho de que elija como paraninfo a un poeta de paso tardo como el protagonista. Esa contraposición entre el viejo Cervantes, lento y viejo «Adán de los poetas» (I, 202), y el Mercurio alado, emblema de velocidad, se desarrolla a lo largo de todo el capítulo. Lo podemos observar en estos

versos, donde la concesiva («aunque») subraya el contraste entre el afán de Mercurio y la pausa del protagonista:

Tú, aunque en tus canas tu pereza veo
serás el paraninfo de mi asunto
y el solicitador de mi deseo. (I, 325-327)

La oposición se desarrolla hasta el final del capítulo, que contrapone a Mercurio, tan apresurado que solo ha sabido recoger a los poetas en una lista de «casi infinitos / nombres» (I, 331-332), con un Cervantes viejo y perezoso que debe discernir en ella los mejores poetas: la necesidad de acción, por un lado, la pausa y la reflexión, por otro, con la paradoja implícita de que solo la pausa consigue destrabar la lista y hacer avanzar la trama. Antes, la imagen final empalma con el capítulo siguiente, pues el paraninfo veloz y parlero hace silencio para escuchar al viejo tardo: «Él escuchó. Yo dije desta suerte» (I, 343).

Conclusión

Puestos a pensar sobre el sentido de esta estructura esencialmente dilatoria del *Viaje del Parnaso*, cabe aducir en primer lugar una serie de motivaciones técnicas y, en segundo lugar, otras que son de orden más bien contextual.

En cuanto a las primeras, conviene de entrada entender que Cervantes hubo de concebir como un desafío literario la posibilidad de hacer convivir en el texto dos extremos totales como son la narración y el catálogo. Es decir, al decidir escribir una obra sobre los buenos y malos poetas de España, Cervantes pudo haber realizado un catálogo, como el del «Canto de Calíope», pero esta vez decidió combinarlo con su opuesto narratológico: la narración. Por analogía con la ficción en prosa, podemos concebir que trató de experimentar con las estructuras narrativas en pos de la originalidad y la variedad, como había hecho, por ejemplo, al combinar unidad y diversidad en el caso de las historias intercaladas en el *Quijote* de 1605: en vez de disponerlas una tras otra, «ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes», (Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, pág. 108), las historias se entreveraban de manera siempre diversa con la narración de las aventuras de don Quijote y Sancho.

Otra motivación estilística que hubo de incitar al alcalaíno a la hora de escribir el *Viaje del Parnaso* fue proponerle al lector concebir la dilación no como un obstáculo, sino como un gozo. En este sentido, el *Viaje del Parnaso* sería un texto relacionado con otros experimentos cervantinos sobre la dilación, como es el *Coloquio de los perros*, de nuevo una narración llena de digresiones (y digresiones autoconscientes: Cipión le ruega a su interlocutor que cuente su historia «sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas»). En el *Viaje del Parnaso*, esta nueva forma de concebir la narración permitiría transformaciones tan singulares de la materia épica como son el barco de versos y la batalla de libros: estructuras dilatorias, sí, pero sumamente originales, y además de una originalidad solo posible gracias a la dilación —en ese caso, a la pausa descriptiva.

En segundo lugar, podemos aducir una serie de razones contextuales, relacionadas con la sociología literaria, la imagen del autor y cómo se construyó una carrera y un lugar en la república de las letras. La primera tiene que ver con la imagen de viejo de «paso tardó» bajo la que Cervantes se presenta en el texto. Esta proyección está en la línea del perfil de personaje desacomodado en el campo literario de la época que el alcalaíno venía ofreciendo desde el prólogo al *Quijote* de 1605, y sobre todo a partir del prólogo a las *Novelas ejemplares*⁶. En el caso del *Viaje del Parnaso*, ese perfil autorial de poeta viejo y excluido se adapta perfectamente tanto al estilo dilatorio del poema como a la temática de la interrupción y del retraso que hemos señalado arriba.

La segunda razón conecta con un tema muy querido por Cervantes, como es el tópico de las armas y las letras, que encontramos a lo largo de toda su obra, pero que la peculiar estructura del *Viaje del Parnaso* le permite reelaborar (Ruiz Pérez, 2018). Nótese al respecto que el protagonista del poema deseaba acudir al Parnaso en calidad de poeta (y, por tanto, de las letras), pero Mercurio acaba llamándolo porque se va a entablar una batalla (esto es, por las armas). Además, las armas están presentes en el texto ya desde un momento tan decisivo como es el

⁶ En este último, Cervantes se autopresentaba bajo el signo de la vejez («las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro»), y las marcas corporales de la adversidad («Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo»). Asimismo, ya allí menciona la materia del *Viaje*: «digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño» (Prólogo, pp.17-18).

capítulo primero, donde el inicio del periplo naval rememora la «heroica hazaña» de la famosa batalla de Lepanto (I, 139-144), en la que tan famosamente participó Cervantes⁷, quien no dudaba en recordarlo al delinear su perfil literario en textos tan cercanos en cronología al *Viaje del Parnaso* como son el prólogo a las *Novelas ejemplares* («la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros», pág. 17) o al *Quijote* de 1615 («la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros», pág. 673). En esta misma línea, esto es, en este sentido de recuerdo de las armas a través de las letras, está el hecho de que el *Viaje del Parnaso* toma modelos épicos (las armas, pues) y los transforma en imágenes de letras, como son el barco de versos o la batalla de libros.

La tercera razón estratégica para concebir así el *Viaje del Parnaso* sería construir la obra como una respuesta a una propuesta estética tan fuerte y difundida en la época como la de las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa. Las *Flores* de Espinosa, un Parnaso en sentido de que era una selección de poetas (Vélez Sainz, 2006), señalaba en su prólogo que dejaba fuera a Montemayor y otros poetas, venerables reliquias de los «soldados del tercio viejo» (pág. 159). A ese tercio pertenecía literal y metafóricamente Cervantes, por soldado emérito y por poeta viejo (Ruiz Pérez, 2006), motivos que, a su vez, hicieron que quedara fuera tanto de las *Flores* de Espinosa como de ese otro Parnaso como fue la corte poética que llevaron a Nápoles los Argensola. Frente a esta exaltación de la juventud, el *Viaje del Parnaso* propondría la poética del «cisne cano»⁸, lo viejo y el paso tardío.

La cuarta y última razón para explicar la insistencia del *Viaje del Parnaso* en la dilación es pensar el texto como ejemplo de una poética de la senectud caracterizada por una aguda conciencia del tiempo que se

⁷ «Donde, con alta de soldados gloria / y con propio valor y airado pecho, / tuve (aunque humilde) parte en la victoria» (I, 142-144).

⁸ Julia D' Onofrio (2023) ha señalado, respecto de la dicotomía cisne/cuervo en el *Viaje del Parnaso*, que se trata de animales que se oponen en relación con el manejo del tiempo, lo que adquiere relevancia desde la perspectiva de una obra *de senectute*: frente al cuervo procrastinador, que cree que siempre habrá un mañana, el cisne es el que se muestra sabio con respecto al tiempo: conoce cuando se acerca su final y se prepara en consecuencia. Creemos oportuno señalar, en este sentido, que dado que Cervantes se auto-representa compartiendo rasgos de cisne y cuervo (I, 103-105), la perspectiva *de senectute* podría dar sentido al tiempo vivido y dilatado -como cuervo- a partir de esa precipitación que es el tiempo del final (cfr. Agamben, 2006).

acaba⁹. En su carrera literaria, Cervantes había perdido el barco del viaje a Nápoles a acompañar al virrey con los Argensola, por lo que decidió armarse otro barco, esta vez de versos: el *Viaje del Parnaso*, donde imagina un periplo semejante¹⁰. No solamente es que Cervantes lamentara no haber formado parte de la comitiva, sino que sentía que había perdido su última oportunidad, su último tren (o barco). El tiempo, para él, comenzaba a acabarse. Por ello se recrea en la dilación, que no es otra cosa sino posponer el final, y por ello también tiene dificultades para ponerle fin a la obra: no en vano, tras el *Viaje* propiamente dicho, tras el poema, añade la «Adjunta al Parnaso», un agregado más y, en cierto sentido, un comienzo pospuesto, pues el texto cumple la función de un prólogo¹¹, aunque tenga posición de epílogo. Quizás esta resistencia a cerrar tuviera que ver también con el miedo a cerrar el canon y, por tanto, la posición de los poetas (Cervantes incluido) definitivamente dentro o fuera del mismo: puesto que en el *Viaje del Parnaso* la narración es el catálogo, dar fin a la misma supone también cerrar la lista, cerrar el canon. Y eso era algo que el viejo Cervantes miraba con desconfianza.

Bibliografía

ADORNO, Theodor. (2002) «Beethoven's Late Style». *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley. University of California Press. 563-568.

AGAMBEN, Giorgio. (2006) *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los romanos*. Trad. Antonio Piñero. Madrid. Trotta.

CANAVAGGIO, Jean. (2014) «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès». *e-Spania*. 18. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23513>

CANAVAGGIO, Jean. (1981) «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 1.1-2. 29-42.

⁹ Combinamos aquí la tradición del estilo tardío de Adorno, Said, Compagnon, etc., con las ideas de Agamben (2006) acerca del sentimiento del tiempo que inaugura la visión paulina: un tiempo de descuento, un tiempo que comienza a acabarse.

¹⁰ De hecho, la comitiva pasa por Nápoles y se menciona explícitamente la frustración provocada al poeta por los Argensola: «Mucho esperé, si mucho prometieron, /mas podía ser que ocupaciones nuevas/les obligue a olvidar lo que dijeron» (III, 187-189).

¹¹ Tiene incluso la estructura de ficción narrativa que caracteriza muchos prólogos cervantinos, como el del *Quijote* de 1605 o el *Persiles*.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico et alii (eds.). Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2013) *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito (eds.). Madrid. Real Academia Española.

CLOSE, Anthony. (2007) *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

CLOSE, Anthony. (1993) «A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 13.1. 31-63.

COMPAGNON, Antoine. (2025) *Con la vida por detrás. Fines de la literatura*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona. Acantilado.

D'ONOFRIO, Julia. (2023) «...que piensen que soy cisne, y que me muero: Figuraciones animales en el *Viaje del Parnaso*». *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Leonardo Funes (ed.). Buenos Aires. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» – Asociación Argentina de Hispanistas. 309-322.

ESPINOSA, Pedro. (2006) *Primera parte de flores de poetas ilustres*. Inoria Pepe y Rogelio Reyes Cano (eds.). Madrid. Cátedra.

GAOS, Vicente. (1974) «Introducción». *Viaje del Parnaso*. Miguel de Cervantes. Madrid. Castalia. 7-37.

GERBER, Clea. (2021) «Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda». *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Adrián J. Sáez (ed.). Venezia. Università Ca' Foscari Venezia. 37-57.

GERBER, Clea. (2019) «El tiempo que resta en los preliminares del *Persiles* cervantino». *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Almudena García González y Rafael González Cañal (eds.). Ciudad Real. Universidad de Castilla-La Mancha. 151-156.

GERBER, Clea. (2018) ««Que yo me voy muriendo»: temporalidad, viaje y amistad en los preliminares del *Persiles* de Cervantes». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. 6.2. 131-140.

GRILLI, Giuseppe. (2016) *'De senectute'. Cervantes último*. Roma. Aracne.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (2005) *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona. Reverso Ediciones.

MCMULLEN, Gordon y SMILES, Sam (eds.). (2016) *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*. Oxford. Oxford University Press.

MILHE POUTINGON, Gérard. (2012) *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*. Paris. Garnier.

MONTERO REGUERA, José y ROMO FEITO, Fernando (eds.). (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid. Real Academia Española.

ORTIZ ROBLES, Mario. (2016) «Late Style in Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *e-Humanista/Cervantes*. 5. 413-425.

OTERO MAC DOUGALL, Agustina. (2023) «La mirada autorreflexiva en el *Quijote* de 1615 como marca del “estilo tardío” cervantino». *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Leonardo Funes (ed.). Buenos Aires. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» – Asociación Argentina de Hispanistas. 401-408.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. (2017) «Lope de Vega ante el *Viaje del Parnaso*». *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.). New York. Instituto de Estudios Auriseculares. 75-91.

RILEY, Edward C. (1994) «El *Viaje del Parnaso* como narración». *Cervantes, estudios en la víspera de su centenario*. José Ángel Ascunce Arrieta (ed.). Kassel. Reichenberger. 491-507.

RIVERS, Elías R. (1993) «¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 105-116.

ROMO FEITO, Fernando. (2023) «Retorno al *Viaje del Parnaso*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCIX-2. 425-448.

ROZAS, Juan Manuel. (1990) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid. Cátedra.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2021) «Cervantes y la escritura de *senectute* (en torno al *Viaje del Parnaso*)». *Admiración del mundo*. Adrián J. Sáez (ed.). Venezia. Ca' Foscari. 312-324.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2018) «Cervantes, de las armas a las letras. Notas de poética». *Atalanta. Revista de las letras barrocas*. 6.2. 9-39.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2006) «El Parnaso se desplaza». *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 59-85.

SABRY, Randa. (1992) *Strategies discursives: digression, transition, suspens*. Paris. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

SÁEZ, Adrián J. (ed.). (2016) *Poesías*. Miguel de Cervantes. Madrid. Cátedra.

SAID, Edward W. (2018) *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Trad. Roberto Falcó Miramontes. Barcelona. Debate.

TIRSO DE MOLINA. (1996) *Cigarrales de Toledo*. Luis Vázquez Fernández (ed.). Madrid. Castalia.

VEGA CARPIO, Lope de. (2022) *La Gatomaquia*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid. Cátedra.

VÉLEZ SAINZ, Julio. (2006) *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid. Visor.

VILA, Juan Diego. (2019) «‘Con las ansias de la muerte’: el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino». *Sabia y docta Atenea: Studia in honorem Lía Schwartz*. Sagrario López Poza et alii (eds.). A Coruña. Universidade da Coruña. 813-827.

VILA, Juan Diego. (2022) «Estilo tardío y representación: asedios al *ars necandi* cervantino». *El último mundo cervantino: miradas desde el Sur*. María de los Ángeles González (ed.). Montevideo. CSIC – Universidad de la República.

VILA, Juan Diego. (2023) «...no lo concede Dios todo a todos»: Fragmentarismo, discontinuidad y rebeldía. Marcas del estilo de *senectute* en el

“Prólogo” y la “Dedicatoria” de las *Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos*». *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Leonardo Funes (ed.). Buenos Aires. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» – Asociación Argentina de Hispanistas. 473-484.

ZERARI-PENIN, Maria. (2014) «Fleurs de cimetière. Réflexions sur l'œuvre ultime, le “style de vieillesse” et le “style tardif”». *e-Spania*. 18. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23492>