

RETORNO AL VIAJE DEL PARNASO

Fernando Romo Feito
Universidade de Vigo

Resumen:

El presente artículo intenta la revisión crítica de lo escrito acerca del *Viaje del Parnaso*, desde 2016 hasta hoy. Se distribuye en varios apartados: establecimiento del texto; género literario; posición de Cervantes ante la poesía; cuestiones varias. En cuanto al texto: justificamos lugares en los que disentimos de la única edición posterior a la nuestra. En cuanto a la posición de Cervantes, hacemos alguna puntualización sobre el rótulo *de senectute*, frecuente en la última crítica cervantina. En cuanto al género literario, volvemos sobre la adscripción del *Viaje* a la sátira menipea. Nos reafirmamos en la necesidad de relacionarlo con la estética de lo jocoserio.

Palabras clave:

Cervantes. *Viaje del Parnaso*. Edición. *De senectute*. Sátira menipea. Epilio

Abstract:

This paper attempts the critical review of what was written about the *Viaje del Parnaso*, from 2016 to today. It is distributed in several sections: establishment of the text; literary genre; Cervantes' position on poetry; various issues. As for the text: we justify places where we disagree with the only edition after ours. As for the position of Cervantes, we make some point about the *de senectute*, frequent in the last criticism about Cervantes. As for the literary genre, we return to the ascription of the *Viaje* to Menippean Satire. We reaffirm the need to relate it to the aesthetics of the *jocoserio*.

Key words:

Cervantes. *Viaje del Parnaso*. Editing. *De senectute*. Menippean Satire. Epyllion

No vamos a ocultar que nuestro título recuerda, en versión española, una serie de televisión de hace algunos años: *Retorno a Brideshead*. El tiempo y la memoria mandaban en ella y el título de estas líneas me viene de un modo natural. La edición del *Viaje del Parnaso y poesías sueltas* de Cervantes, número 44 de la BCRAE, publicada en 2016, la preparamos a lo largo de los años 2014 y 2015 José Montero y el que suscribe, con la colaboración de Macarena Cuiñas. Aunque todo se hizo de común acuerdo, yo me encargué en particular del *Viaje del Parnaso*. Ha transcurrido un período de tiempo –y un cambio de circunstancias personales– que podemos estimar suficiente para volver sobre lo hecho con una doble finalidad. Nadie se lee bien a sí mismo. Ahora, de una parte, ya hay perspectiva para examinarnos y juzgar si lo que se hizo con esfuerzo e ilusión lo mantendríamos; de otra, parece razonable repasar el panorama crítico y ver qué se ha aportado, si se ha aportado algo, que confirme o bien haga variar lo que entonces se dijo. El objetivo de estas notas es, pues, limitado y tendrá un cierto aire de reseña, aunque sin pretensión alguna de exhaustividad; se comprenderá que me centre en lo que modifique o añada o me haga dudar de lo hecho.

Valoración y crítica

Lo primero que hoy llama la atención es el cambio operado en la valoración de esta obra cervantina. Atrás quedaron los años en que Croce afirmaba aquello de que si hoy leemos el *Viaje del Parnaso* es por ser de Cervantes; o en que Schevill y Bonilla introducían su edición con una valoración más bien negativa. Hace poco, Adrienne Laskier (2017) ha empezado un artículo con la afirmación de que para algunos críticos «canónicos» es esta la mejor obra de Cervantes después del *Quijote*. Parece una exageración, pero el caso es que el interés por la obra ha crecido, qué duda cabe, aunque nunca al ritmo frenético del resto de la bibliografía cervantina. Hay un factor que

creo decisivo para este crecimiento: es esta la única vez, aparte de los prólogos, en que Cervantes habla en primera persona y ello no podía escapar a la atención en época, como la nuestra, de obsesión identitaria. Pareció que acercarse al *Viaje* facilitaría saber quién era Cervantes y permitiría comprender mejor el sentido de su obra; en particular, cómo se situaba él respecto de ella.

En esta línea hay que mencionar la insistencia crítica en el epígrafe *de senectute*, que, aparecido por primera vez en 2004, se viene extendiendo a lo largo de los últimos años al último tramo de la producción cervantina, esto es, al comprendido entre las *Ejemplares* (1613) y el *Persiles* (1616). Desde luego, las últimas biografías de Cervantes, a saber, las de Jordi Gracia (2016); el último volumen de la de Lucía Mejías (2019); y la de Machado (2022) prestan atención al poema.¹

En el apartado editorial, es necesario mencionar la edición de *Poesías* por Adrián J. Sáez. Cuando nos refiramos a las novedades en cuanto a fijación del texto será el momento de hablar de ella. Sobre un pormenor textual he vuelto yo mismo en un par de ocasiones (2021).

Arriba advertí que la preparación de la edición de la BCRAE corrió a lo largo de los años 2014 y 2015. Dicho está con ello que no pudimos hacernos cargo de algunas publicaciones que vieron la luz justo en esos años. Así, hay que tener en cuenta los estudios del volumen XI del *Anuario de Estudios Cervantinos* (2015), en su primera sección. Una reunión sobre el *Viaje del Parnaso* se celebró en 2014 en el Colegio de México, aunque los trabajos correspondientes no se publicaron hasta el 2017; constituyen el único volumen consagrado en exclusiva al *Viaje*.² Lo mismo vale para una sección del editado por Madroñal y Mata Induráin (2017).

De particular importancia para lo que nos ocupa es la monografía de José Montero Reguera (2021) sobre la poesía cervantina.

¹ Lamentablemente, la de Machado (2022, 633, n. 22) repite aquello de que «muestra [Cervantes] su inseguridad por la calidad de su poesía», aunque lo compensa recordando el movimiento de reivindicación del s. XX.

² Hemos de advertir que nos hemos servido de la edición digitalizada en Amazon; de ahí que no citemos página cuando nos refiramos a los trabajos de este libro.

Y, finalmente, hay que sumar a lo anterior algunos estudios sueltos. Por orden cronológico: Castillo Bejarano (2019) sobre los nobles ante la poesía en el *Viaje*; yo mismo sobre la idea de poesía en Cervantes (2019); Julia D’Onofrio (2021), sobre figuración animal; María Antonia Garcés sobre la despedida cervantina en el *Viaje* (2021); Pedro Ruiz Pérez (2018; 2021) sobre armas y letras, epilio y la escritura *de senectute*.

A partir de aquí y de acuerdo con lo dicho, repasaremos las que nos parecen principales cuestiones a propósito del *Viaje* aparecidas con posterioridad a la publicación de la edición crítica, mencionando autores y aportaciones –como es lo natural y justo– en el cuerpo del texto o en nota. Tres epígrafes hay que permitirán orientar la discusión. El primero es el reexamen del establecimiento del texto y de la anotación correspondiente, tal como quedaron fijados en 2016; el segundo tiene que ver con el género literario; el tercero, con la posición de Cervantes ante la poesía, eje que articula su poema; dejamos para el final algunos problemas que no encajan bien en lo anterior. Es fácil olvidarse de alguien o de algo; pido de antemano disculpas a los olvidados.

Establecimiento del texto: ediciones

Muy poco después de aparecer nuestra edición crítica, se publicó en Cátedra la de Adrián J. Sáez, manejable y práctica. La introducción es amplia; la bibliografía, extensísima y contiene una «galería de poetas» de la mayor utilidad, basada en trabajos en prensa en aquellos años, de los que no pudimos disponer. Relaciona los mencionados en el *Canto de Calíope* además de los del *Viaje* y constituye el más completo repertorio reciente de que yo tenga noticia.

Hoy en día, todos sabemos que para el establecimiento del texto en el *Viaje del Parnaso* hay algunas ediciones del siglo XX que son verdaderamente fundamentales. Sobre todo, las de Ricardo Rojas (1916), Schevill y Bonilla (1922), Toribio Medina (1925), Rodríguez Marín (1935), Gaos (1974), Herrero García (1983), Rivers (1991) y Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1995). Pero la nuestra, al pretenderse crítica, no podía limitarse a considerar las citadas, o las citadas más la *príncipe*. Podemos decir que consideramos todas las

más importantes anteriores a nosotros; por ejemplo, la de Milán de 1624, habitualmente despreciada, pero que contiene alguna enmienda aceptable. Así pudimos comprobar que bastantes de las enmiendas que hoy nos parecen razonables están ya en la edición de Sancha, de 1784; o que los editores actuales acostumbra a atribuir a Rodríguez Marín correcciones que habían introducido antes Schevill y Bonilla. Y es que, si hoy no coincidimos en gusto crítico con estos últimos, no podemos por menos de admirar su esfuerzo editorial.

He de decir que, después de repasar punto por punto texto y aparato crítico, me identifiqué con lo que en tiempos hicimos y, entre otras cosas, en los criterios generales de puntuación. Este apartado se suele despachar modernizando sin más contemplaciones y amparando lo hecho bajo el epígrafe general «puntuación interpretativa», que compartimos; pero hay que notar que tan erróneo parece el fetichismo de la príncipe como la modernización sin restricciones. No conservamos autógrafos de Cervantes; no sabemos cómo hubiera puntuado él. En esas condiciones, no vemos problema en conservar irregularidades como *tercetos* y *perfectos* en rima, en un mundo en que la oralidad sigue pesando.

Y, sobre todo, no nos arrepentimos de haber conservado en lo posible los paréntesis tan frecuentes en la príncipe, con un valor equivalente al de los actuales incisos. No debe ser casualidad que, leyendo de forma natural Mariapia Lamberti (2015, 98, n. 2), que recurre a la edición de Sevilla y Rey Hazas en la que se sustituyen paréntesis por comas, se vea obligada a aclarar en nota que, en

Un quídam Caporal italiano
de patria perusino, a lo que entiendo,
de ingenio griego y de valor romano,
(I, vv. 1-3),

por más que los editores remitan el inciso al v. 3, las comas que lo encierran permiten referirlo también al «de patria perusino». Y es que el recurso indiscriminado a la coma crea un efecto de ambigüedad que en el original no se daba. Con nuestra puntuación, que respeta la de la príncipe, el problema se resuelve. Nuestro

aparato crítico recuerda las razones de Medina para defender este sentido, coherente con el humor general y con el «quídám» referido a Caporali. Más en general, buscar el compromiso entre la puntuación de la príncipe, tan diferente de la actual, y la de la RAE, por cierto, no poco vacilante, ayuda a hacernos conscientes de la diferencia histórica, de que un texto no es algo fijado de una vez y para siempre.

Tres lugares en los que disentimos de las soluciones de Adrián Sáez me hacen dudar. Refiriéndose a Quevedo, dice el narrador:

Es el flagelo de poetas memos
y echará a puntillazos del Parnaso
a los malos que esperamos y tenemos.
(II, vv. 310-312)

Rodríguez Marín enmienda *tememos* por *tenemos* y con él la edición de Adrián J. Sáez. Me parece un caso claro de enmienda por la fuerza del ingenio de Rodríguez Marín, porque tiene sentido, pero el texto de la príncipe, que contrapone en antítesis los malos poetas que esperan con los que ya tienen, no lo hace peor.

Reconozco que es más discutible el caso de:

Mucho esperé, si mucho prometieron,
mas podía ser que ocupaciones nuevas
les obligue a olvidar lo que dijeron.
(III, vv. 187-189)

Rodríguez Marín enmienda *podrá* argumentando que, de ser *podía*, el verso debería decir *obligase*. Y se nos ocurre, primero, que el habla coloquial admite el imperfecto sin problemas y que, segundo, si nos ofende el anacoluto –y cuántos no hay en Cervantes–, la enmienda deja sin resolver un segundo anacoluto: con sujeto en plural no debería decir *obligase*, sino *obligasen*. Con todo, es un caso menos claro, a mi juicio, que el primero.

Finalmente, en la *Adjunta* (p. 133, l. 8) se lee: «Porque los partos de los partos de la persona rica y enamorada son asombros de la avaricia y estímulos de la liberalidad». Es tentador, en efecto,

simplificar en «Porque los partos de la persona rica» y aclarar en nota, como hace Adrián J. Sáez, que hay que entender por tal los productos del ingenio; pero como tampoco se puede excluir del todo la reduplicación con valor irónico, cabe dejar el texto base como está.

Hay un último problema textual, «de menor cuantía», como hubiera dicho Cervantes, que tiene que ver con el epigrama latino impreso al frente del *Viaje*. En este caso, llegué a la conclusión de que nos dejamos llevar en exceso por la príncipe (y por los intentos de traducción que, por ceñirse a ella, dan interpretaciones que parecen traducir textos distintos). A ello me referí en dos ocasiones, una primera en *Edad de Oro* (XXXV, 2016, 87-95), menos convincente, y la segunda en mi intervención en el XIV Coloquio de la Asociación de Cervantistas, en Venecia, último en celebrarse antes de la pandemia. No voy a repetir ahora lo ya escrito (Romo, 2021), solo quiero recordar lo esencial. La príncipe edita: *At caveas tantae torquent quae mollis habenas, / carmina si excipias nulla tridentis opes*. Pero, si, recordando la escasa atención que el corrector Murcia de la Llana prestó a su tarea, enmendamos *mollis* por *mollis* y *ope* por *opes*, el verso apostrofa a Neptuno para, de forma natural, decirle: «cuida de que tan gran mole no te tuerza las riendas, /si no desvías los poemas con la fuerza del tridente». Lo que hace mejor sentido con el conjunto y es coherente con el recuerdo virgiliano: *Tantae mollis erat romanam condere gentem* (*Eneida* I, 33), bien conocido para el latinista de ayer y de hoy.

La anotación

La mención de las posibles fuentes suele encontrar su lugar en la anotación de las ediciones. Las fuentes no explican el texto, qué duda cabe, pero al sugerir el paisaje contra el cual se recorta este, ofrecen un cuadro mucho más ajustado de las obras. En este terreno, Mariapia Lamberti (2015) subrayó la relación de Cervantes con sus antecedentes italianos, con lo cual estamos muy de acuerdo. Hoy casi parece haber unanimidad al respecto.

El mismo año, Ofelia Salgado (2015) defendió que el conocido arranque del capítulo VI sobre los sueños parafrasea unos dísticos atribuidos en la *Antología latina* a Petronio, el autor del

Satiricón. Cervantes pudo leerlos en los *Comentarios* de Herrera a Garcilaso, argumenta, poeta al que sabemos cuán aficionado era. La verdad es que Salgado confronta verso por verso dísticos y tercetos y resulta convincente. Conviene tomar nota, porque nosotros nos limitamos a señalar la tradición escolástica de la clasificación de los sueños y, en todo caso, a Macrobio cuando comenta el ciceroniano *Sueño de Escipión* (I, 3, 1-10). De no menos interés, además, el reconocimiento de la *Eneida* virgiliana (IV, 173-197) y las *Metamorfosis* de Ovidio como probables fuentes para la visión de la Vanagloria, que ocupa buena parte de ese mismo libro VI del *Viaje* (VI, 70-233). En particular, coincido en reconocer en el *caput inter nubila condit* (*Eneida* IV, 177) el origen de «con la cabeza / más allá de las nubes» (VI, 119-120), sin más que sustituir la Fama virgiliana por la Vanagloria cervantina. Ya indicamos en su momento que muy probablemente la *Eneida* –una *Odisea* más una *Iliada*– ofreció a Cervantes el molde para su *Viaje*.

Las notas de una edición no solo albergan posibles fuentes. La anotación ofrece el espacio para cuestiones de recepción o para aclarar los *realia* de cualquier obra, las alusiones a personas, lugares, hechos históricos...³ Lamberti (2017) aporta unas cuantas de interés. Dejamos a un lado las fuentes italianas, a las que ya aludimos, así como los italianismos léxicos, que tampoco escasean y nos fijamos en la topografía del itinerario cervantino, que para la tradición crítica del *Viaje* siempre ofreció obstáculos. En efecto, resulta chocante que desde la galera se vea la erupción del Estrómboli antes de Gaeta, más al norte. Y, sobre todo, en ese contexto, cualquier lector sensato, dice Lamberti con razón, entiende que «huyen la isla infame» (III, 142) refiere a la isla del volcán y no a Capri o Cerdeña, como la tradición de los comentaristas (y nosotros con ella) se empeña en anotar.⁴ Con la misma lógica, hay que concordar con Lamberti en que el «más famoso monte» (III, 148) sea el Vesubio, metonimia por Nápoles y no el Posilipo, que, sencillamente, no es monte sino península y

³ En esta línea, Román Gutiérrez (2015) extiende la ironía cervantina del campo literario a la condición humana y ve en Cervantes un antecedente de Espronceda, sobre todo en *El diablo mundo*.

⁴ Véase en Garcés (2021, 384) un mapa con el itinerario de la galera y el extraño bucle que hace esta de aceptar la lectura habitual de la derrota cervantina.

donde no están las tumbas de Virgilio ni Sannazaro. No es que el resto de lo dicho por Lamberti carezca de interés, pero me parece de justicia subrayar lo que parecen claramente errores repetidos por las distintas ediciones.

Cervantes ante la poesía: *de senectute*

A pesar de los diferentes acentos de unos y otros acercamientos críticos, puede decirse que hay coincidencia en unos cuantos puntos. El *Viaje del Parnaso* aparece en 1614 y apreciamos en él una doble motivación: el conocido fracaso cervantino en la pretensión de acompañar a Nápoles al duque de Lemos; la voluntad de reivindicarse como poeta en relación con el panorama de la poesía de su tiempo. Naturalmente, el peso que se atribuye a una y otra es variable. Por ejemplo, la biografía de Lucía Mejías (2019, 225) se cuestiona que el rechazo de los Argensola fuera lo decisivo; sin embargo, podemos aceptar que, de una u otra forma, ofrece una circunstancia próxima para la escritura. Más importancia tiene, desde luego, la segunda motivación, que podemos enmarcar en lo que el mismo biógrafo llama el «programa de Cervantes» por esos mismos años (recuérdese que las *Ejemplares* son del 1613, el segundo *Quijote* de 1615 y el *Persiles* de 1616 y eso sin contar los demás anuncios de obras más la continuación de la *Galatea*, que no llegan a ver la luz por el fallecimiento del autor).

Más allá de lo dicho, el problema ofrece una notable complejidad, que sigue prestándose a variedad de interpretaciones. Aquí, como siempre, se trata de seleccionar el contexto adecuado, pues solo con respecto a un marco puede haber sentido. Para que nadie se llame a engaño, el marco más convincente hasta la fecha es, a mi juicio, el ofrecido en Montero Reguera (2021, 27-77), al que yo mismo contribuí en Romo (2018, 2019). La clave radica en remitir el *Viaje del Parnaso* al conjunto de la obra cervantina y en no separarlo de la estética de lo jocoserio.

El título del libro de Montero es elocuente: *el poeta que fue novelista*. Y, en efecto, Cervantes, que consideraba la *Galatea* una égloga, intenta tener éxito en la poesía y en el teatro y solo de modo subsiguiente lo consigue con el *Quijote* de 1605, que a él mismo le sorprende. Pero, entonces, cuando se le reconoce como narrador,

pero se le cuestiona como poeta, tiene pleno sentido el intento de reivindicarse como tal y también su teatro (Montero, 2021, 33-34). Y en vez de continuar el plan anunciado al final del prólogo de las *Ejemplares*: segundo *Quijote* y *Persiles*, programa reivindicativo en tres partes: mostrar su poesía por el cauce poco frecuente de insertarla en narraciones como *La gitana* y *La ilustre fregona*; reflexiones de poética en varios lugares, entre otros en el *Viaje*; situarse respecto del panorama poético de principios del Seiscientos, sobre todo en el *Viaje del Parnaso*, que se define como un libro de viajes;⁵ un libro divertido; un libro de imaginación; un libro para un lector cómplice; un libro curioso y entretenido.

La complejidad del *Viaje*, no debemos olvidarlo, se explica por la triple dialéctica entre:

- Autor / narrador / personaje⁶
- poesía / vanagloria
- poesía / poeta / poetas

Como advertimos arriba, es el único ejemplo de narrativa personal –aparte de los prólogos– en toda la obra cervantina: un yo narrador, que a veces actúa como personaje de la narración, se hace llamar Miguel de Cervantes. Lo cual da pie a la lectura del *Viaje* en términos de autobiografía; o a la búsqueda en lo que se sabe de la biografía cervantina de aspectos que coincidan con el poema. Ahora bien, ¿a qué llamamos autobiografismo?⁷ Detalles biográficos, propiamente, pocos hay. Lucía Mejías (2016, 176-180) ha analizado cómo se origina en Astrana Marín el problema de que el Promontorio citado en el *Viaje* (VIII, 271-282) fuera un posible hijo que Cervantes dejó en su estancia italiana, para concluir que no hay tal hijo, toda vez que el tratamiento de padre e hijo se usaba indiscriminadamente en el Nápoles de la época.⁸ Ahora bien, si se cuenta en lo autobiográfico –como hace Dotras Pardo (2019)– la

⁵ Rodríguez Valle (2017) ha discurrido sobre los recursos para hacer verosímil el viaje que sostiene el poema. Emparentado con el viaje está el recurso al sueño (Gómez Estrada, 2017).

⁶ Stoopen Galán (2017) desarrolla esta dialéctica con instrumentos de la narratología de Genette.

⁷ Un repaso general que echa mano del psicoanálisis para valorar el poema en el conjunto de la obra cervantina puede verse en Garcés (2021).

⁸ Puede verse en Navarro Durán (2017) una explicación de esto mismo, aparte de numerosas sugerencias útiles para la intertextualidad del *Viaje*.

indignación cervantina al verse marginado del panorama poético del momento y, sobre todo, el deseo de alabanza conexo, además de vincular ese aspecto con el carácter metapoético del *Viaje*, de hecho, estaremos discuriendo ya acerca del personaje Cervantes.

Un personaje que, imitando a Caporali, emprende viaje al Parnaso para, bebiendo de la fuente Castalia, hacerse poeta «magnífico». Y, aunque al pronto no la reconoce, en efecto encuentra a la poesía, aunque sueña con la vanagloria con una extensión versal semejante. Lo que nos lleva a recordar que, si inició viaje, fue movido por «los humos de la fama» (I, 47), como el propio Caporali lo había hecho llevado del «capricho».

Inseparable de la dialéctica entre autor y personaje es la calificación *de senectute*, aplicada al poema por Ruiz Pérez (2006, 65; 2021). Calificación que aparece por primera vez referida a Cervantes en Montero Reguera (2004),⁹ quien partió para ello del prólogo final al *Persiles y Segismunda*. Comparando el adiós cervantino con *La Dorotea* de Lope, veía que, no pocas veces, el escritor que siente próximo su final rememora obras pasadas y hechos vitales y puede anunciar lo que considera su testamento literario. Interesa mucho subrayar que, en el caso de Cervantes, el «quiebro irónico final», cuando llama a sus amigos a verse presto en la otra vida, nos indica que ni en los momentos más graves el patetismo se apodera del de Alcalá, que nunca pierde el humor burlón, por negro que sea. En el caso de Ruiz Pérez, el *de senectute* parte del estudio de Juan Manuel Rozas sobre el último Lope; insiste en lo que de metaliteratura tiene el *Viaje* y acentúa la perspectiva melancólica, vital y literaria.¹⁰ Y de acuerdo en que «despechado, colérico y marchito», sí, pero con fe íntegra en la poesía, ya que no en los poetas, y sin apearse de la risa en ningún momento.

⁹ De nuevo en Montero Reguera (2021, 76-77).

¹⁰ Aparece también en De Armas (2015) a propósito de Mercurio, dios de la invención, como el recurso cervantino para expresar su voluntad de renovación y su búsqueda de lugar en el Parnaso contra el olvido. Y en Grilli (2015), más en general, referido al Cervantes que va del segundo *Quijote* al *Persiles*. Puede decirse que las dos biografías mencionadas antes, tanto la de Jorge García López (2015) como la de Jordi Gracia (2016), subrayan la indignación, frente a la de Lucía Mejías, que destaca más bien la hiperactividad creativa del último Cervantes (2019).

Mi insistencia en la fe en la poesía viene a cuento de que, como hicimos notar en otro lugar (Romo, 2017), la figuración de la poesía en el *Viaje*, que tiene el carácter de lo sublime y utópico, coincide punto por punto con la que ya apareciera en la *Galatea*, casi treinta años antes. Pero, si aquel era el momento *naïv* del concepto, se ha introducido una distancia respecto de la poesía mediante el contrapunto de la vanagloria, pero sobre todo de los poetas. Acerca del poeta, en singular, lo que se discute es más bien la cuestión de naturaleza frente a arte y siempre hay que recordar que aquellos personajes a los que Cervantes parece tomar en serio no osan llamarse poetas, sino aficionados fervorosos a la poesía (como el propio Cervantes). Los poetas, en plural, caen de lleno bajo la sátira, que ocupa buena parte del *Viaje*, si bien ahorrándose nombres propios.¹¹ Aunque la discusión acerca del tratamiento cervantino de los poetas es bien conocida, algo se ha dicho respecto de diversos casos particulares. A ellos nos referiremos, por orden cronológico.

Marta Galiñanes (2015), de vuelta sobre la figura de Lofraso o Lofrasso, intenta encontrar sentido en las aparentes contradicciones cervantinas: no sería tanto la del *Viaje* una crítica de la obra de Lofraso en sí, sino de su clasificación como novela pastoril. En Lofraso podía Cervantes encontrar cosas de gusto –las batallas navales y las cartas de amor– y admirar el hecho mismo de que un sardo se esforzase en escribir en español.

Felipe Pedraza (2017) ha vuelto sobre el sentido de las menciones a Lope de Vega. En esencia, ve en el *Viaje* un episodio más de la guerra entre Cervantes y Lope, aun sin creer que el poema pudiera afectar mucho a este; recorre los catálogos lopescos previos al *Laurel de Apolo*, ayunos de construcción narrativa, lo que permite emparentar unos y otro más con el *Canto de Calíope* que con el *Viaje*; y precisa la posición de Cervantes y Lope ante Góngora y el cultismo a lo largo del tiempo.

De importancia me parece también el trabajo de Castillo Bejarano (2019). En línea con la sociología de Bourdieu, intenta explicar los pasajes del *Viaje* referentes a los «poetas titulados». Castillo ve en el *Viaje* la consolidación del campo literario de la

¹¹ Leonor Fernández Guillermo (2017) ha repasado las menciones de los poetas como especie y sus distintos subgrupos.

poesía del Seiscientos y estudia la distorsión que para ella representan los poetas que en realidad no lo son, sino más bien aristócratas aficionados. La mera existencia de nóminas como el *Canto de Calíope* es signo del creciente prestigio de la figura del poeta. Pero el cortesano aspira a lo mismo, a distinguirse y, a partir de ahí, Castillo analiza los pasajes que, al manifestar un trato diferente para los aristócratas, revelan una doble jerarquía en conflicto, de mérito literario y de categoría social (*Viaje* III, vv. 343-351; 363-365).¹² Según el autor, lo hiperbólico de los elogios a estos poetas, que corre el riesgo de rayar en la adulación, delata su insinceridad. Así desenmascara Cervantes el interés de los nobles en los elogios. El léxico del oro y el dinero que aplica el autor a los nobles poetas sería otro aspecto de lo mismo. Resulta significativo, finalmente, que los aristócratas no lleguen a participar en la batalla, «por parecerles risa, burla y juego / empresas semejantes» (*Viaje* V, vv. 316-317). Desde luego, el artículo de Castillo Bejarano, más allá de la discusión general, avanza en la comprensión de pasajes concretos hasta ahora poco explicados.

El problema del género literario

La del Renacimiento es, ante todo, una poética de los géneros. A la inversa, el género no determina, pero sí condiciona la comprensión, lo cual se mantiene hasta hoy mismo. Es significativo que a propósito del *Viaje del Parnaso* se haya hablado de sátira literaria, sátira menipea, autobiografía, epopeya burlesca, vejamen y últimamente epilio. En la edición crítica para la BCRAE de la que partimos para estas páginas, yo defendí que lo más pertinente era hablar de sátira literaria. Aunque en una segunda aproximación fui menos rotundo: hablé de sátira literaria, pero con rasgos de menipea (Romo, 2018, 63).

No menos significativo resulta que, de entre lo que se ha escrito sobre el *Viaje* después de 2016 se haya vuelto a la discusión

¹² María Luisa Lobato (2017) ha discurrido sobre el mérito en relación con la adulación y la mentira, subrayando la ambivalencia cervantina respecto del suyo propio en el contexto de lo jocoserio, con lo cual solo puedo coincidir.

en varias ocasiones. Es el caso de Higashi (2017);¹³ Barragán Aroche (2017); González Roldán (2017) y Ruiz Pérez (2018, 2021), que defienden, respectivamente, el vejamen, la menipea y el epilío, término este último novedoso.

Como se sabe, Elías Rivers había afirmado con rotundidad en 1993 que el *Viaje del Parnaso* era una sátira menipea, posición que se ha casi generalizado después de su propia edición del *Viaje*, en muchos casos de forma acrítica, como si no fuera problemático el concepto en sí. Pero lo es y mucho y, como casi se ha impuesto, en él nos vamos a centrar. Ya Relihan (1984) hizo notar que, para Quintiliano, había dos formas en la tradición de la sátira romana: una en verso y otra, las *Saturae Menippeae* de Varrón, que combinaban verso y prosa, pero no constituían un género independiente. De hecho, el tal género existía: Varrón, Séneca, Petronio y otros, aunque su reconocimiento genérico o teórico no se produjo antes del *Somnium* de Lipsio en 1581. A Lipsio le siguieron otros autores como Isaac Casaubon (1605) y otros más. Desde luego, en 2016 solo noté el problematismo del término –nada conservamos de Varrón, salvo líneas sueltas– y no valoré suficientemente la importancia de la menipea en el Humanismo.

Pero el problema no se limita a la constitución del género como tal. Para Ramón Valdés en un artículo de referencia no hay duda. Allegando títulos para discurrir acerca de la sátira menipea ante la crítica, incluye en la nómina sin vacilar el *Viaje del Parnaso* y el *Coloquio de los perros* (Valdés, 2006, 179). Cuando se refiere a la historia crítica del género, se detiene en el s. XX en Frye y Bajtún y enumera los rasgos distintivos de la menipea según el crítico ruso, tal como «la crítica que lo ha seguido y ha aplicado disciplinada y mecánicamente su “plantilla”» (Valdés, 2006, 184). Bien, probablemente procedí de modo unilateral al reducir el ámbito de la menipea a las cuestiones trascendentes bajtinianas. Al contar solo como tales las preguntas a propósito del más allá –siguiendo el

¹³ Higashi adscribe el *Viaje* a la epopeya burlesca, según él sin modelo previo en español, que, por burlesca, es libre de guardar decoro alguno. Y a partir de ahí, examina recursos de estilo diversos para comprobar de qué manera procedimientos serios se aplican en contexto satírico: la métrica, la *copia verborum*, la *variatio* sobre todo. Es un aspecto el retórico por lo general desatendido en el caso del *Viaje*, así que no está de más recordarlo.

ejemplo de la *Apocolocyntosis* de Séneca—, el *Viaje* quedaba claramente fuera del ámbito de la menipea. Y, sin embargo, la cosa no está tan clara. Otra fuente de referencia respecto del género es, sin dudarlo, Lía Schwartz (1990, 2006). Pues bien, no encuentro ni un solo caso en que cite el *Viaje* como ejemplo de menipea. Y eso que se acuerda de Cervantes, en concreto de los tan repetidos pasajes del *Coloquio de los perros*: el diálogo entre Cipión y Berganza y el de don Diego de Miranda con su hijo en el *Quijote* de 1615. La contraposición entre una sátira «de luz», la horaciana, y otra «de sangre», por ejemplo, Juvenal, es rotunda, tanto como la adscripción de Cervantes a la primera (Schwartz, 2006, 30-31). Schwartz no duda de la existencia de la menipea, pero parece reservar el término para sátiras en prosa y no moderadas en sentido horaciano. En cuanto a la combinación de prosa y verso, apunta a algunos versos insertos en un contexto de prosa, es decir, a la libertad compositiva, desde luego no a un poema sometido al rigor del terceto encadenado de forma sostenida, con un añadido posterior y bien delimitado como es la *Adjunta*. La conclusión que sacamos de lo anterior es, como mínimo, que no es tan fácil dar una respuesta tajante.

En fecha reciente, Aurora González Roldán (2017) parte una vez más de las dos vertientes apreciables en la sátira romana: la de Juvenal, más cáustica, frente a la de Horacio, más contenida, y distingue tres pilares en el género: el individual o subjetivo, esto es, la indignación del satirógrafo; el social, es decir, el conjunto de normas o principios que legitiman la crítica; y el estético, o conjunto de rasgos estilísticos. Naturalmente, González Roldán subraya como específico de la menipea el *prosimetrum* y recuerda la extensión de los temas en el humanismo, que abarcarían también los intelectuales, filosóficos o religiosos. No nos interesan aquí los antecedentes históricos del *Viaje*, que coinciden con lo que ya conocemos, ni los rasgos propios de otros ejemplos más o menos coetáneos, sino los distintivos del *Viaje* cervantino. Según González Roldán, serían: la moderación de la invectiva; la variedad de los recursos narrativos; y el modo de formular sus ataques, cuyo centro viene dado por el autorretrato burlesco.

En cuanto a recursos, González Roldán enumera el viaje, las alegorías, la libertad para el tratamiento del tiempo, la combinación de verso y prosa... Los primeros, ya sabidos, en el último es

imposible eludir la originalidad cervantina. Frente a la prosa en la que se insertan versos ocasionales, propios o ajenos, le resulta llamativo el recurso al verso con la adición de la *Adjunta* solo al final (pero precisamente ese rasgo constituye una objeción a adscribir el *Viaje* a la menipea). Libre variedad que permite considerar la épica burlesca como recurso, con recordatorio, no carente de interés, de que la sátira nació en Roma como parodia de la épica, lo que justificaría la presencia en el *Viaje* del viaje, valga la redundancia, y la batalla.

Distintiva de la sátira es la voz que denuncia. En este punto nota González Roldán –nueva diferencia– que el yo de la menipea suele resultar desdibujado, frente al cervantino, tan marcado en el poema. No nos detendremos en los rasgos de ese yo, con los que, en general, coincidimos: un yo honesto y buen poeta, que se esfuerza en apartarse de la maledicencia.

En cuanto a los límites de la sátira, nota la autora que pocos personajes lanzan invectivas directas y entre ellos Mercurio, mucho menos el yo protagonista; son más bien algunas peripecias –la conversión de los poetas en calabazas– las que revisten carácter crítico. Pero frente a las sátiras radicales, en el *Viaje* se admite redención. y, en conclusión, más que satirizar, encumbra la poesía y se esfuerza por dar relieve al yo de Cervantes.

Si me he detenido en dar una idea del trabajo citado es porque aporta una respuesta posible a la multiplicidad de términos genéricos que registra la crítica a propósito del *Viaje*. En efecto, el subrayado a la libertad y variedad estilística del género –recordemos el significado originario de *satura*: ensalada– permite considerar términos como épica burlesca o vejamen como recursos compositivos;¹⁴ el *prosimetrum* en tanto que rasgo distintivo sería –para González Roldán– de aplicación a la combinación bajo un título común de la *terça rima* y la prosa de la *Adjunta*.

¹⁴ Precisamente al vejamen se ha referido recientemente Barragán Aroche (2017), que acepta la situación del *Viaje* en el ámbito de lo satírico-burlesco, repasa las ambigüedades cervantinas ante la sátira y defiende la necesidad de leer el *Viaje* como vejamen literario, al modo de los habituales en las academias de la época. Acepta el vejamen como «veta de la sátira», lo que cuadra muy bien con el caso ya que el vejamen «punza sin dolor».

Ahora bien, respecto del género, acabamos de ver que dista de haber unanimidad (la propia González Roldán, 2017, n. 10, reconoce que el *Viaje*, si bien aparece en el inventario de menipeas de Ingrid de Smet, no figura en el de Relihan). A la vista de lo anterior, no me parece tan descabellada la solución de la edición crítica o, en todo caso y quizá con más prudencia, preferiría hablar de sátira literaria con rasgos de menipea (Romo, 2018, 63). Al fin y al cabo, el sueño o el viaje no son privativos de la menipea, tienen una antiquísima y ramificada tradición. Dicho sea sin pretender ocultar que en la edición crítica no valoré lo suficiente el florecimiento del género a manos de los filólogos del Seiscientos; o el peso excesivo de la concepción bajtiniana, que prefiere reservar el término de menipea para obras como la *Apocolocyntosis* de Séneca, imitada por Erasmo en su *Julius exclusus*: en una y otra se cuestiona el más allá de la muerte de los dos personajes.

Es preciso referirnos ahora al término epilio, introducido, si no me equivoco, por Ruiz Pérez (2018, 24), sobre el que ha vuelto muy recientemente (Ruiz Pérez, 2021, 317).¹⁵ En origen, como es sabido, epilio vale como diminutivo de *épos*. En una definición estándar, designa el poema épico breve de la Antigüedad, de 100 a 600 hexámetros, acerca de la vida y, sobre todo, los amores, de un héroe o una heroína míticos. En una segunda acepción, epilio vale para episodios que aparecen en el contexto de un poema más amplio y el ejemplo citado es el de Aristeo en *Geórgicas* IV, 317-559. Añádase que el uso como término descriptivo es moderno (Howatson, 2011). En la actualidad, puntualiza Kluge (2012, 161) remite a una de las posibles formas adoptadas por la épica barroca, sin identificarse específicamente con lo que Cossío denominara fábula mitológica, que excede las formas épicas: aquella se encauza también en romances, sonetos, etc. Y, por resumir, el modelo canónico sería la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora. Se habría dado en el

¹⁵ En 2018 Ruiz Pérez partió de un recorrido histórico por el debate entre las armas y las letras –la inversión que llega a darse a lo largo del XVI en la valoración de unas y otras–, que luego persiguió en el conjunto de la obra cervantina. Y al llegar al *Viaje*, guerra de libros, plantea aquello de que «además de una sátira, es un epilio» (Ruiz Pérez, 2018, 24). El problema, ya surgido en estas líneas, es cómo articular la variedad de conceptos genéricos que suscita el *Viaje*: sátira literaria, menipea, vejamen, épica o epopeya burlesca, ahora epilio...

Renacimiento y el Barroco una contraposición paralela a la que se diera entre la épica «grande», la homérica, frente a los poemas alejandrinos, mucho más breves, por ejemplo, de Calímaco en griego y Catulo en latín. En este contexto, el uso de epilio para el *Viaje del Parnaso* supongo que se justifica, sencillamente, como equivalente a epopeya burlesca con el subrayado de la brevedad. Y como tal es valioso. Porque si se atiende a los aspectos enunciativo y temático, se me permitirá dudar de que aclare: el *Viaje* está en primera persona y la mitología figura, sí, pero como marco para el yo poemático, un yo que trata con figuras mitológicas, pero se contrapone claramente a ellas.

Cuestiones varias

Nos hemos ocupado de dos cuestiones centrales, cuales son la actitud de Cervantes ante la poesía y el problema del género. Son definitorias, porque afectan al sentido del poema y al modo de su recepción, pero no lo agotan. La complejidad del *Viaje* explica que la crítica haya considerado otros aspectos que no se dejan reducir a lo visto hasta ahora. Podrán parecer parciales, pero dicen mucho a propósito de la relación entre el poema y el resto de la obra cervantina.

Se ha prestado atención a los animales. Ya de antiguo se establecieron paralelismos entre la cabalgadura de Caporali y la de Cervantes, claro está, y también con el Rocinante del propio don Quijote. Pero no se reduce a esto ni mucho menos el bestiario del poema cervantino. Los animales más importantes son, por este orden, aves y équidos, nos hace notar Julia D'Onofrio. En el *Viaje*, aparte ya de la mula inicial, el mítico caballo Pegaso y los cisnes y cuervos. Es importante recordar que en ambos casos los animales sirven a la antinomia entre los poetas buenos y los malos que rige el *Viaje* entero.

Adrienne Laskier (2017) se ha ocupado del caballo Pegaso. El punto de partida es la relación entre el caballo y la cultura del caballero, con su rica tradición simbólica, bien viva en los Siglos de Oro. Eran portadores físicos de origen mítico y complejo simbolismo: desde la fuerza y la victoria a la lujuria y la soberbia. En el contexto burlesco del *Viaje*, subraya Laskier la ambivalencia de

Pegaso, cuya entrada en escena es la propia de una comedia mitológica barroca: tanto hace brotar con la pata la fuente de la inspiración como obsequia los excrementos que serán premio de los malos poetas. Y Laskier se extiende en el trasfondo cultural de la ocurrencia cervantina, que descansa en la medicina de la época.

Por su parte, D'Onofrio (2021) se ha ocupado de la contraposición de cisnes y cuervos, a la que yo mismo me referí cuando rastree en la *Galatea* los orígenes de la imaginería del *Viaje*. Su método: recordar las raíces en el mito no dista mucho del anterior. En las aves, desde luego, ve el Seiscientos ejemplo de vicios o virtudes. Así que D'Onofrio empieza por recordar los mitos que se enlazan con cuervos y cisnes: se veía en los primeros una imitación torpe, frente al arte que se perfecciona con los años en los segundos; el cuervo se asocia, luego, con la indecisión y desperdicio del tiempo, frente al aprovechamiento del cisne; y con la traición frente a la fidelidad, en tercer lugar, lo que conduce de forma natural a la defección de los poetas de VII, 94-99. El cisne acaba por ser «catalizador [de lo que busca Cervantes en el *Viaje*]: ser fiel servidor de la Poesía, tomar con sabiduría el tiempo final y mantener la ilusión irrefrenable de alcanzar la fama con sus obras».

Dos cuestiones podemos añadir a las ya vistas. Aurelio González (2017) nos recuerda, en primer lugar, que Parnaso y elevación no eran sinónimos en los Siglos de Oro: el monte en cuestión acogía poesía y teatro de todo tipo, también de «sonaja y morteruelo». Retengo dos aspectos: la mitología como máscara «de un sentido e intenciones que no quedan muy claras» y el tono propio de la tradición humorística y burlesca barroca. Marco este en el que tiene pleno sentido el repaso a las imágenes del comer y el beber, repaso que es exhaustivo: la sal del soneto de dedicatoria; el agua de las fuentes míticas o las de Madrid; los poetas «hechos de una masa», como si fueran un pastel, dice González; el pan y queso para el viaje... Nota González que, partiendo del realismo en que los viajeros comen y beben, es natural que comparezcan el hambre y la sed. En fin y volviendo al principio, que puede interesar más el tono humorístico que se mueve entre lo burlesco y lo sagrado que lo que haya en el poema de historia literaria y de encomios, posiblemente sospechosos. Y para el lector actual parece muy puesto en razón.

Uribe Bracho (2017) se ha ocupado de la identificación entre poesía y música. Otro tópico, que remonta a la Antigüedad, general en el Seiscientos y el *Viaje* no es una excepción. Cervantes juega con tópicos identificables, lo que le permite ironizar. Y así el estampido y los clarines de la real galera, en contraste con la «dulcísima armonía», impropia de este instrumento (I, 166-177). Clarines y cornetas marcan cambios en la acción y anuncian el combate, como las cajas, la trompa, la bocina o la bastarda, el pífaro... Recuerda Uribe cómo los tratadistas de la época clasifican la música en modos según los efectos. Así, hay que fijarse en los efectos de dar fama y elevar la mente terrenal que asocia Cervantes con la buena poesía: la armonía aparece en ella, unida esta a imágenes de elevación. Suavísima armonía es también la retórica, inseparable de las palabras de Mercurio (I, 289-300). La tensión entre naturaleza y arte es, finalmente, la explicación de cómo se consigue la armonía. Y el sonsonete del «morteruelo» acompaña a lo falso o deleznable.

Final

Llegando al final de nuestro breve recorrido, se habrá comprobado que el problema es doble. De una parte, el significado último del *Viaje del Parnaso* se nos sigue escapando. De otro, hay un acuerdo unánime en unas cuantas cuestiones. A la altura de 1614, Cervantes es reconocido como narrador, no así como poeta y siente el prurito de lograr la fama también en estos ámbitos. No conviene olvidar que los géneros de entretenimiento así como el escritor que vive de la pluma son fenómenos nuevos y que la tragedia, pongamos por caso, la épica o incluso la lírica disfrutaban de un prestigio diferente y superior, ya que entroncan directamente con el Mundo Antiguo. Que sea preciso defender que la épica puede escribirse en prosa resulta significativo.

La poesía fue la primera ocupación cervantina, su teatro ya tuvo éxito –eso dice él, al menos–, procede reivindicarse en tanto que poeta y autor dramático y lo coherente es hacerlo en verso. Estamos en 1614, el frustrado acompañamiento a Nápoles, que es tanto como decir el frustrado retorno a la juventud, proporciona la causa inmediata para la escritura y la tradición en que se inserta. Y hasta aquí, creo, el acuerdo general.

Ahora bien, en este punto se abren dos caminos. Que Cervantes, en 1614, tiene 67 años y que los 67 años del Seiscientos no son los de ahora es una obviedad; que el combatiente y el cautivo, la búsqueda de oficio, los sinsabores del recaudador hubieron de suponer para él un desgaste importante tampoco se discute. Que la lectura, sobre todo del prólogo y dedicatoria del *Persiles*, sugiera la cada vez más usada frase de *senectute*, se entiende; incluso que se extienda esta para abarcar la producción cervantina a partir de 1613. No cabe duda de que el Cervantes que protagoniza el *Viaje del Parnaso* se define como «cisne en las canas» (I, 104) o como «poetón ya viejo» (VIII, 409); ni de que se refiera a sí mismo como «despechado, colérico y marchito» (III, 471). Sin embargo, una excesiva acentuación del *de senectute* me parece que puede llevarnos a una perspectiva solo o casi solo seria. Otro tanto cabe decir de la comparación entre el protagonista del *Viaje del Parnaso* y el don Quijote melancólico que regresa a su aldea a morir. Podemos aceptar que la melancolía vaya unida a la creatividad en la lógica de la época; pero, mientras que al don Quijote de 1615, derrotado, solo le queda la muerte, que por su buen natural merece sea muerte cristiana, el Cervantes final aspira a competir con Heliodoro y todavía promete *Las semanas del jardín* y la segunda parte de la *Galatea*! Pero es que, además, si bien es cierto que Cervantes se autorretrata en el *Viaje* como dijimos, no es menos cierto que, como tan bien notó Close, mantiene el *éthos* amistoso y, como tan bien ha notado Aurelio González, no se apea del tono humorístico en ningún momento. Regocijo de las Musas, bromea –eso sí, por el método indirecto típico en él– ya muy cerca del final. Es más, ¿seguiría hablándonos hoy un Cervantes solo serio? La jocosidad es lo que lo define y de ahí que nos veamos en la necesidad de discutir rótulos que aplanan al personaje, al privarle de esa complejidad profunda que es la que ha soportado la prueba del tiempo. Si el *Viaje* es obra indignada y reivindicativa, no es menos testimonio de capacidad y maestría: sostiene el tono a lo largo de sus ocho capítulos, se mueve con soberana libertad por las regiones del sueño o del recuerdo y resuelve con dignidad la monotonía de los encomios a la que había sucumbido el *Canto de Calíope*.

Bibliografía

CASTILLO BEJARANO, Rafael. (2019) «“Con mayúsculas letras de oro”»: Los nobles ante la poesía en el *Viaje del Parnaso*. *Cervantes*. 39.2. 157-186.

DE ARMAS, Frederick A. «La agilidad de Mercurio en las últimas obras de Cervantes: *Novelas ejemplares, Viaje del Parnaso, Don Quijote II*». *Anuario de Estudios Cervantinos*. XI. 27-40.

D’ONOFRIO, Julia. (2021) «“Que piensen que soy cisne y que me muero”». Figuraciones animales en el *Viaje del Parnaso*. *XII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*. Buenos Aires. 1-17.

DOTRAS PARDO, Ana. (2019) «Metapoesía y circunstancia en *Viaje del Parnaso*». *Los trabajos de Cervantes (XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas)* Rafael González Cañal y Almudena García González (Eds.) Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. 109-114.

GARCÉS, María Antonia. (2021) «La despedida de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*». *MLN* 136. 374-390.

GÓMEZ ESTRADA, Grissel. (2017) «La función del sueño». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

GONZÁLEZ, Aurelio. (2017) «Imágenes sobre comer y beber en el *Viaje del Parnaso*». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora. (2017) «Trazos satíricos». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

GRILLI, Giuseppe. (2015) «Cervantes *de senectute*. Entre el *Quijote* y el *Persiles*». *Anuario de Estudios Cervantinos*. XI. 161-178.

HIGASHI, Alejandro. (2017) «Claves serias de la epopeya burlesca: *copia verborum* y decoro en *Viaje del Parnaso*». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

KLUGE, Sofie. (2012) «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilío barroco». *Criticón*. 115. 159-174.

LAMBERTI, Mariapia. (2015) «*Un quídam Caporal italiano*. Relaciones del *Viaje del Parnaso* de Cervantes con los antecedentes italianos». *Cuadernos AISPI*. 5. 97-116.

LAMBERTI, Mariapia. (2017) «El *Viaje* italiano del *Parnaso*. Ecos e influencias de Italia». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

LASKIER, Adrienne. (2017) «La estela de Pegaso en el *Viaje del Parnaso*». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

LOBATO, María Luisa. (2017) «“Son la Adulación y la Mentira hermanas”: Cervantes y el mérito en el *Viaje del Parnaso* (1614)». *El Parnaso de Cervantes y otros Parnasos*. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (Eds.) New York. Instituto de Estudios Auriseculares. 37-51.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel y ROMO FEITO, Fernando. (2018) *Sales cervantinas. Cervantes y lo jocoserio*. México. Ficticia.

MADROÑAL, Abraham y MATA INDURÁIN, Carlos. (Eds.) (2017) *El Parnaso de Cervantes y otros Parnasos*. New York. Instituto de Estudios Auriseculares.

NAVARRO DURÁN, Rosa. (2017) «La organización del *Viaje del Parnaso*: alegoría y motivos literarios». *El Parnaso de Cervantes y otros Parnasos*. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (Eds.) New York. Instituto de Estudios Auriseculares. 53-73.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (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.

RELIHAN, Joel C. (1984) «On the Origin of "Menippean Satire" as the Name of a Literary Genre». *Classical Philology*. 79.3. 226-229.

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves. (2017) «Verosimilitud y peregrinación». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

ROMÁN GUTIÉRREZ, María Isabel. (2015) «Ironía cervantina e ironía romántica: del *Viaje del Parnaso* a *El Diablo Mundo*». *Anuario de Estudios Cervantinos*. XI. 55-70.

ROMO FEITO, Fernando. (2016) «Un epigrama latino para Cervantes (*Viaje del Parnaso*)». *Edad de Oro*. XXXV. 87-95.

ROMO FEITO, Fernando. (2019) «La idea de poesía en Cervantes: un problema de interpretación». *Los trabajos de Cervantes (XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas)* Rafael González Cañal y Almudena García González (Eds.) Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. 109-114.

ROMO FEITO, Fernando. (2021) «De nuevo sobre el epigrama latino del *Viaje del Parnaso*». *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Adrián J. Sáez (Ed.) Venecia. Edizioni Ca'Foscari. 303-311.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2006) *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 2006.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2018) «Cervantes, de las armas a las letras. Notas de Poética». *Atalanta* 2018. 6/2. 9-39.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2021) «Cervantes y la escritura *de senectute* (en torno al *Viaje del Parnaso*)». *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Adrián J. Sáez (Ed.) Venecia. Edizioni Ca'Foscari. 313-324.

SALGADO, Ofelia N. (2015) «'El valentísimo soldado' (*Viage del Parnaso* 6, vv. 19-21), un *miles* literario». *Anuario de Estudios Cervantinos*. XI. 71-84.

SCHWARTZ, Lía. (1990) «Golden Age Satire: Transformations of Genre». *Modern Language Notes*. 105.2. 260-282.

SCHWARTZ, Lía. (2012) «Sátira y *satura* en los siglos XVI y XVII: teoría y praxis». «*Difícil cosa el no escribir sátiras*». *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*. Antonio Gargano (Dir.) María D'Agostino y Flavia Gherardi (Eds.) Vigo. Academia del Hispanismo. 21-48.

STOOPEN GALÁN, María. «Autorrepresentación y caracterización. Un juego de ficción y veracidad». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.

The Oxford Companion to Classical Literature. (2011) Howatson M. C. (Ed.) Oxford. Oxford University Press.

URIBE BRACHO, Lorena. (2017) «Ideas e imágenes sobre la música en el *Viaje del Parnaso*». *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (Eds.) Ciudad de México. El Colegio de México.