

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

Cervantes y la escritura *de senectute* (en torno al *Viaje del Parnaso*)

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba, España

Abstract This article applies the critical concept of *de senectute* writing, coined by Rozas, to Lope's work, in the analysis of *Viaje del Parnaso* as the axis of a cycle and an authorial posture. It starts from the textual references to the old age in this autobiographical fiction and its creative environment. These are related to a sense of melancholy, which also connects the *Viaje* character with the attitude of the author. This attitude manifests itself in the revision of his work and life; a revision through which Cervantes contemplates the literary field, and sorts the narrative movement of the text. The round trip reveals his intent to recover a lost splendour, which materialises on the lyrical level in Naples, and is evoked, in the epic, with Lepanto, both key moments in Cervantes's biography. Following the features pointed out by Rozas, this study shows that those features are present in the Cervantine cycle before they make their appearance in Lope.

Keywords Cervantes. *Viaje del Parnaso*. *De senectute*. Melancholy. Rubric.

Índice 1 Canto cano. – 2 Un retorno melancólico. – 3 *De senectute*.

1 Canto cano

El autor no mentía cuando subrayaba su edad propecta¹ en el *Viaje del parnaso*.² Ciertamente, 67 eran muchos años para el siglo, y la vida de Cervantes no había carecido de intensidad física y emocional (García López 2015). La declaración no podía sorprender a unos lectores familiarizados con la presencia de la circunstancia en el autorretrato prologal de las *Novelas ejemplares* y aun con la caracterización de la figura quijotesca, con sus elementos especulares (Ruiz Pérez 2006; Gerber 2018); y no tardaría en hallar ecos en la mirada retrospectiva que abre las *Ocho comedias y ocho entremeses* y en el estremecedor testamento vital en el antetexto del *Persiles*. Lo significativo es cómo Cervantes traslada esta circunstancia al núcleo temático del *Viaje* y lo desglosa en una dimensión metapoética.

Es el mensajero de Apolo quien califica a nuestro autor de «Adán de los poetas» (I, v. 202), y en la primera lectura se impone la *facilior*, la puramente referencial: Cervantes es una persona vieja y un escritor anticuado, incluso a los ojos del dios tutelar de la poética clásica. Sin embargo, la ironía no podía faltar, con la acepción concurrente al personaje bíblico, que es el primero y el que pone nombre a las cosas en un paraíso a punto de disolverse, lo que le convierte en la figura más autorizada, en un texto con el trasfondo de las pugnas por la autoría. Y la doble voz del poeta/narrador no deja la sugerente apelación en el aire, y en posición casi simétrica al saludo de Mercurio se autorretrata: «Yo, socarrón; yo, poetón ya viejo» (VIII, v. 409).³ Y en la «Adjunta» la secuencia adquiere una directa dimensión poética al retomarse el término mercurial (o hermético) en los «Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles», cuando sanciona: «Item, que el más pobre poeta del mundo, como no sea de los Adanes y Matusalenes, pueda decir que es

1 Es uno más de los elementos de proyección autobiográfica o, más específicamente, de re-construcción de una biografía en las fronteras entre realidad vital y traducción discursiva. En esta línea el artículo se inscribe en el proyecto *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del Plan Estatal de I+D+i).

2 Sin detenerme en la argumentación, confirmo la intencionalidad de la inhabitual minúscula. No es un *Viaje al Parnaso*, como rotula la edición dieciochesca, sino un viaje de los poetas que quieren erigirse en parnaso, más que conquistar el monte de Apolo. Esta mirada a 'los otros' contrapesa el componente de subjetividad y re-flexión del texto, en la línea que intento subrayar en estas páginas.

3 Quede para espacio más amplio profundizar en los juegos del endecasílabo con las recurrencias fonosemánticas (*yo, yo, ya; socarrón, poetón*), justamente a partir de las potencialidades de la socarronería y su traducción literaria en reticencia e ironía.

enamorado, aunque no lo esté» (405).⁴ El uso del plural y el emparejamiento con otra figura bíblica convertida en proverbial implementa la connotación polisémica del apelativo usado por Mercurio, sin olvidar que ya había sido adelantado, desglosado y matizado en boca del personaje/narrador: «Cisne en las canas, y en la voz / un ronco y negro cuervo» (I, vv. 103-104); ahora es la paradoja antitética la que condensa la ambigüedad e ironía, pero también la que traslada la condición de la edad a la dimensión más compleja de la obra, en cuanto que la *imago* condensa con valor emblemático los estandartes de los dos bandos en disputa en torno al Parnaso, convirtiendo al «poeta de esta hechura» (I, v. 102) en una síntesis superadora del campo literario en conflicto del que el *Viaje* narra la exclusión del autor/personaje.

La referencia a la vejez pasa así del plano estrictamente referencial al metaliterario, al situar esta doble condición, vital y estética, en relación con los intensos giros generacionales y poéticos operados en la transición al «siglo del arte nuevo» (Ruiz Pérez 2010a), cuando poco antes de que eclosionara la producción editorial cervantina su poesía quedaba excluida de la antología-manifiesto de Espinosa, en unas *Flores de poetas ilustres* cuyo preliminar declaraba la intención de excluir a «los soldados del tercio viejo», como en una alusión directa al Cervantes silenciado en las 204 páginas de versos impresas en el entorno del primer *Quijote*. Cervantes reclamó su «novedad» en el teatro y la novela en breves, pero rotundas afirmaciones prologales. Para hacerlo con su poesía reservó, como correspondía a su valoración de este arte, un espacio más dilatado y connotado con sus imágenes referenciales, entre las que sobresale la relativa a una vejez con marcas de reverdecimiento o, mejor, de fecunda madurez de sus frutos. La trascendencia de esta figura y la consciencia cervantina la llevan a su tematización en el *Viaje* como una de sus claves estructurales y semánticas. Tras quedar excluido del séquito napolitano del conde de Lemos, Cervantes textualiza su sublimación de un traumático veto por parte de los Argensola, emblemático de su posición en el campo literario, cabe mejor decir de su falta de posición. Decidido a salir de Madrid, convertido en supervisor de la recluta apolínea, por encima de los dos bandos en disputa, sardónico espectador de la batalla y poeta sin sitio ni capa, el relato del viaje imaginario (como las imaginadas relaciones de las fiestas napolitanas) funciona como compensación, y, lo que más nos interesa, se convierte en un satírico retablo crítico en que se sustancian, a la vez, una mirada objeti-

⁴ También hay que dejar en breve apunte la significativa referencia a la pobreza, clave en el autorretrato en el inicio del capítulo IV, y la trascendencia del consejo, leído a la luz de la aclaración de don Quijote a Sancho (I, 25) y al hecho de que Cervantes rehúye la poesía amorosa si no es para ponerla en boca de personajes marcados por circunstancias particulares.

vada sobre la república literaria del momento⁵ y una profunda y subjetivada re-reflexión.⁶ El ingenio cervantino las reúne en un productivo diálogo, en una dialéctica que sintetiza toda la complejidad de la relación del escritor moderno con el campo literario, cuando este último (también el autor) se encontraba aún en formación (Ruiz Pérez 2019). Es uno de los componentes que convierten el *Viaje del parnaso* en una obra tan poética como novelesca, de una enorme profundidad reflejada en los distintos Cervantes que se despliegan en los niveles argumental, narrativo y real, un componente que nos da, y este es el núcleo de estas páginas, una clave caracterial extensible a la mayor parte de la obra cervantina.

En el *Viaje* la productividad de la edad cana en la caracterización del Cervantes personaje y en la construcción argumental del Cervantes narrador trasluce el valor concedido por el Cervantes escritor a una circunstancia que trasciende la anécdota referencial. La recurrente mención se hace significativa y transparenta la elección de una posición que caracteriza al personaje, al discurso y aun a la escritura, ya que se erige en síntoma del acercamiento a un ciclo o, cabría mejor decir, a una perspectiva *de senectute*, considerando que esta dimensión se proyecta desde su función articuladora en el *Viaje* para teñir el conjunto de la obra cervantina publicada a partir de los 58 años del escritor. El hito editorial del primer *Quijote* marca la separación con una parte no desdeñable de la producción cervantina, que incluye *La Galatea* impresa en 1585 y un difícilmente mensurable conjunto de versos líricos y dramáticos, así como, en fase de escritura, un buen número de relatos convertidos poco después en 'ejemplares novelas', si no se integran en el volumen de 1605; y hay que considerar que un valor similar cabe otorgar a las innovaciones incluidas en las formulaciones renacentistas de tragedias y comedias y a los aportes a la constitución del 'romancero nuevo'. La desaparición de una parte sustancial de la escritura previa a 1605 y el desfase temporal (y contextual) entre composición y edición matizan para el conjunto de la producción cervantina lo señalado a continuación, pero sobre todo realzan el valor del proceso de edición que se consolida a partir de 1605 y se concentra en un intenso quinquenio en que el *Viaje del parnaso* ocupa una posición de centralidad. Como «rúbrica del poeta» (Ruiz Pérez 2009), la edición supone el cierre del texto *ne varietur* y su específica re-visión⁷ para convertirlo en algo públi-

⁵ Sirva la referencia a la cercanía temporal de la primera fase redaccional de la sátira de Saavedra Fajardo *República literaria*.

⁶ Al sema de meditación el guion usado añade el valor etimológico de repliegue, de desdoblamiento sobre sí mismo y algo de vuelta.

⁷ También en este caso el guion subraya una disemia, pues el concepto implica una nueva mirada sobre algo y la enmienda de lo encontrado.

co. El ejercicio pone al autor consciente de su condición y de su práctica en la tesitura de un desdoblamiento (escritor primero, lector de sí mismo después), para materializarla en un ejercicio de reflexión y reescritura. Y, aunque la obra no se altere en su textualidad, la recontextualización impuesta por la imprenta implica una transustanciación pragmática que, conviene recordarlo, Cervantes trae a primer plano de manera repetida al retratar la diversidad de actitudes ante la imprenta de los poetas del «parnasos». Para el Cervantes que se sitúa entre los pioneros del comercio regular con la imprenta y que lo comienza a hacer cuando frisaba los sesenta años de su edad, la mirada editorial a los textos se identifica con una mirada sobre su trayectoria vital y creativa trasladada a sus declaraciones prologales, al argumento del *Viaje* y al tono del conjunto de las obras publicadas en poco más de una década en la antesala de la muerte. Las primeras han sido más estudiadas, y el desarrollo argumentativo del juicio crítico sobre el resto de las obras requeriría un espacio muchísimo más extenso que el presente. Queda, pues, reservado a una valoración de lo que el *Viaje* representa como condensación de un ciclo y una actitud creativa de *senectute*.

2 Un retorno melancólico

Los estudios sobre la caracteriología de Alonso Quijano revelan con suficiente fiabilidad que Cervantes era consciente del impulso creativo vinculado a la melancolía. Esta condición, por otra parte, tenía un extendido reconocimiento, que alcanzaba a las más profundas concepciones de la poética en las diferentes artes (Witkower, Witkower 1991) desde las raíces míticas (Klibansky, Panofsky, Saxl 1991), trasladándose con un valor paralelo a las más modernas concepciones del poeta (Delègue 1991). En el arranque del *Viaje del parnaso* opera en el personaje Cervantes un sentimiento equiparable al del hidalgo manchego. Como en este, un desosiego de origen no explicitado mueve la decisión de la salida, abandonando un lugar que en el epilio satírico sí se identifica con el Madrid de la corte y el centro de la república literaria. La aparición de Mercurio trae con su imagen de mensajero olímpico (en este caso, parnasiano) la de la melancolía que ya representaba en el pensamiento mítico junto a Saturno. Y la sensación se mantiene a todo lo largo del argumento, con la distante relación del protagonista con los poetas nominados, la evidente desubicación en el Parnaso, las referencias a la perdida ocasión de acompañar a Lemos en su virreinato y el retorno a Madrid tras lo que puede intuirse como una ensoñación, interpretable en términos psicoanalíticos de sublimación.

La tonalidad corresponde a la que pudo sentir el Cervantes real ante la postergación experimentada por la decisión de Argensola

y establece la abolición de las fronteras más sólidas entre lo autobiográfico y lo ficcional. Si este carácter no se pierde de vista por lo fantástico característico de la condición de sátira ligada a la tradición de los *somni*, es manifiesto todo lo que transparenta de las vivencias reales, además de ligarse a un episodio concreto y amargo del devenir real del escritor en sus frustrados intentos de alcanzar un mecenazgo suficiente en sus últimos años. Si el personaje sale y encuentra en su camino la república poética en su barco de versos, en el que acompañará a sus integrantes a la cumbre del Parnaso, el escritor real proyecta su melancolía en la composición de una obra que se nutre de ella para superarla de manera creativa, también por la racionalización encubierta con la máscara satírica. Como corresponde al género, el personaje focaliza un desfile de figuras al modo de una extensa sátira de estados, con el resultado de una pintura de la república literaria que también funciona como espejo en el que el personaje construye su imagen. La ambivalencia de su retrato ficcional obedece a la contraposición de sentimientos encontrados, el de la consciencia de la propia valía (sintetizada en la enumeración de sus obras en los tercetos del capítulo IV enhebrados por la anáfora del «yo») y el de su desplazamiento del centro del canon, entre «tanta poetambre» (II, v. 396).

A la circularidad del viaje, con la salida y el final en la corte de los poetas, le corresponde la simetría compositiva del epilio burlesco, en un contrabalanceado equilibrio entre sus ocho *capitoli*. En el centro (capítulos IV y V) se sitúan los episodios en la corte de Apolo, con la repetidamente citada escena ante el dios y la doble faz que en ella muestra el personaje Cervantes. A ambos lados de los episodios Parnasianos se sitúan, respectivamente, los dos capítulos del viaje (II y III) y los simétricos de la batalla (VI y VII). En los extremos el foco se coloca en Madrid, con la salida (I) y el retorno (VIII). El juego de proporciones no encubre una línea ascendente, y esta es la que sitúa en un lugar de preferencia la evocación de Nápoles, cuyo encomio se adelanta en la primera parte de la obra (III, vv. 148-162), en el camino al Parnaso, para reaparecer textualmente en el último capítulo, ya de vuelta a la realidad madrileña. La urbe partenopea funciona como un activo y luminoso recuerdo de juventud, y en ella se cruzan las experiencias realmente vividas, el significado imperial de la ciudad (enhebrados ambos por ser para Cervantes parte de su camino a Lepanto), y, finalmente, un incuestionable referente literario, donde la figura de su amado Garcilaso se presenta con la sombra tutelar de Virgilio y Sannazaro.⁸ En la actualidad, en cambio, su imagen es la de un marco académico, el de los *Oziosi*, entrevistado por el au-

⁸ Ambos son nombrados en el elogio de la «bella Parténopa» (III, v. 160). Del valor métrico del autor de *La Arcadia* dan cuenta la temprana publicación de la pastoril *Galatea*

tor desde la península entre las sombras de un mecenazgo anhelado y perdido. La ciudad italiana, pues, es un referente real, ligado a la biografía del Cervantes autor; es un recuerdo positivo de lo que fue y un sueño amargo de lo que pudo haber sido, actuando simultáneamente en todos estos planos. Y en su dinámica de connotaciones contrapuestas se instala la creación ficcional entre la melancolía y todas las valencias irónicas, que no excluyen la parodia, comenzando por la reticente composición de una simulada relación de fiestas, sustitutivo de la que podría haber compuesto de haberlo aceptado Lemos en su séquito virreinal (VIII, vv. 250-357). Con todas estas facetas, la «idea» de Nápoles, aparentemente diluida en el *Viaje*, se impone como una imagen a la vez vital (la de la juventud y el preámbulo a Lepanto) y literaria (modelo de poesía y literatura, actualizado en un entorno académico). Así la condición metaliteraria de la obra aparece estrechamente ligada a una realidad biográfica, entre el recuerdo, la frustración y la ilusión. Nápoles representa la imagen de un retorno de rasgos oníricos como clave de una escritura que no puede separarse de la fase de vejez de su autor.

En la alegoría satírica con la que Cervantes conjura la melancolía, las máscaras se superponen con la misma intensidad con que el «yo-Cervantes» se despliega en los distintos planos. Valgan algunas muestras. En clave profana, el protagonista revive la figura de Noé en su arca, como designado por la divinidad para la salvación de un mundo a punto de perecer en una inundación que se traslada al *Viaje* como lluvia de poetas (II, vv. 355-390) y como la amenaza del buco en el barco de versos (V, vv. 10-12). El Yavé bíblico es sustituido por Apolo, y el mundo creado, por la república literaria; como Noé repobló la tierra, Cervantes deja el legado de prefigurar una nueva estirpe de escritor, y no sólo por la transmisión de los burlescos mandamientos de Apolo⁹ en la «Adjunta». La obra previa transforma el *contrafactum* de una compleja tradición en un arsenal de posibilidades.

No merece la pena insistir en la relación con los modelos más conocidos y subrayados, como la sátira lucianesca, el *somnium* de raíz cicero-niana y actualización humanista, las sátiras parnasianas de Caporali, Boccalini y Juan de la Cueva o, más en el fondo, la alegoría dantesca, con las correspondientes proyecciones de sus protagonistas en las figuras de un Cervantes que mira un tanto cínicamente a su entorno, que sueña, que pugna con Apolo y que atraviesa los infiernos en busca de un paraíso. Más relevante me parece ahora evocar la figura de otro viajero en una empresa de retorno a través del Mediterráneo. Me

y la reelaboración en el *Viaje* del valor autoficcional de la máscara de Sincero, del carácter metapoético de la figura y de la estructura de un viaje de retorno.

⁹ Quede señalado, al paso, lo que la parodia de la entrega de las tablas de la ley a Moisés tiene de refuerzo de la evocación señalada de la otra figura bíblica.

refiero a Odiseo en su regreso a la añorada Ítaca tras haber participado en las batallas de la *Iliada* y decidido la suerte de la ciudad de Príamo. La diferencia en esta fusión y *rifacimento* de la doble epopeya homérica es que Cervantes efectúa dos retornos, pues antes de volver a Madrid su viaje hacia al Parnaso es también una empresa de recuperación, también de un doble objeto que actúa en el trasfondo: el componente lírico de Nápoles y el épico de Lepanto, con sus nexos de unión. No es la única transformación en la máscara épica de Odiseo, ya que el Cervantes personaje es el protagonista de una épica de la escritura, de una épica en una novedosa primera persona y de una pequeña epopeya jocosa. El epilio resultante funde los tres rasgos en la ironía de la reflexión metaliteraria en la que la proyección biográfica se traduce en la construcción en clave burlesca de la figura del poeta. Su 'heroísmo' se forja en su mirada crítica y en el propio ejercicio de la escritura, más que en la batalla. Y lo hace desde una situación de ocaso, muy lejos ya de «la más alta ocasión que vieron los siglos».

Como la odisea del personaje, la del escritor también tiene algo de retorno, orientado a la actualización de los modelos del pasado, pero también a la recuperación de su propia escritura. El viaje del personaje hacia el Parnaso traza un rumbo que invierte la dirección de la *translatio studii* y reproduce la de la propia vida, como si los dos Cervantes, personaje y autor, quisieran remontarse, si no a los orígenes, a un momento de esplendor, vital, histórico y poético. Como el Parnaso para los poetas clásicos, la remembranza de Nápoles y Lepanto actúa para Cervantes como un ideal, pero el viaje es ahora de retorno y sirve para plasmar su pérdida o disolución, presentándose por medio de su figura en el texto como un Adán expulsado del paraíso y en medio de un campo literario que ya señaló Bourdieu que tiene la naturaleza de un campo de batalla. El autor asume esa posición, y el sentimiento resultante se traslada a su texto, con la misma dosis de burla que de melancolía, expresión de un desengaño más allá del sufrido ante Lemos y acorde con una perspectiva de *senectud*.

3 *De senectute*

Juan Manuel Rozas (1990) forjó certeramente este cuño crítico para identificar y caracterizar lo que su investigación perfilaba como el ciclo final del Fénix, con unos rasgos distintivos que agrupaban títulos de gran disparidad aparente. Mi lectura del texto cervantino está en deuda con su magisterio, por más que, al trasladarla a Cervantes, reste a la luz de Lope el privilegio de la exclusividad.

Sintetizando mucho las matizadas y documentadas observaciones desplegadas por Rozas, las obras de Lope relacionadas con el fracaso de sus aspiraciones a cronista, sus enfrentamientos con Pellicer y las desgracias familiares se acomunan por tener origen en la frus-

tración y mostrar una mirada melancólica; por ser un intento sostenido de recomposición de la obra y de la propia vida, por encima de caídas del *decorum* poético o social; por constituir, debido a la voluntad señalada, una re-reflexión sobre su trayectoria, incluyendo la recuperación y desarrollo de apuntes germinales; por ahondar en este camino en un profundo carácter metaliterario, basado en muchos casos en la parodia y el *contrafactum*; y, finalmente, como rasgo integrador, por la voluntad de fijar el parnaso y asentar en él su posición de centralidad. En esencia, melancolía, retorno, consciencia de la obra hecha, metaliteratura e interés en la posición propia en la república literaria; esto es, los mismos rasgos percibidos en el texto de Cervantes y en un tramo vital de gran semejanza con el lopesco.

Avanzamos tras constatar la aplicación a Cervantes de la propuesta crítica de Rozas, a partir de la tematización de la edad senil y los elementos de melancolía focalizados en las hipóstasis de la ciudad partenopea en el *Viaje del parnaso*. La Nápoles evocada es un sueño de juventud perdida en la vida personal; la Nápoles imaginada representa un ideal estético, un modelo de poesía ligado a círculos selectos y cultos, marcado por la renovación; la Nápoles que se le impone y le excluye es la realidad de un campo literario tensionado por intereses y rivalidades. Al volverse «indietro a mirar gli anni» Cervantes convierte el retorno argumental, vital y literario en una mirada menos retrospectiva que creativa sobre la sociedad literaria del momento, fundiendo memoria personal y reflexión metaliteraria, tanto sobre la obra ajena como sobre la propia.

Con una similar regresión temporal a los años de juventud, Cervantes convierte su *Viaje* en una particular *Dorotea*, quizá con menos densidad humana, como precio de su espesor literario. Más tarde Lope le rendirá a la dimensión metaliteraria el tributo de imbricar sus juveniles andanzas amorosas, filtradas por el modelo celestinesco, y la beligerancia en la polémica gongorina. Casi dos décadas después que Cervantes también el Fénix recurre en su «acción en prosa» a la memoria para componer una máscara de sí mismo que trasciende el tópico amoroso y lo autorrepresenta como escritor, con grandes dosis de metaliteratura. El *opus magnum* de 1632 compone un crisol donde estos elementos confluyen con la melancolía del «Huerto deshecho» y las elegías de *La Vega del Parnaso*, con el humor (auto)paródico del *Burguillos*, y, en menor medida, con la altanería que sostiene el *Laurel de Apolo*.¹⁰ Si prescindimos de la materia amorosa y recortamos la dosis de soberbia, comprobamos que en el *Viaje* ya estaba presente esta conjunción de rasgos, algunos de ellos impregnando las obras cervantinas que ven la luz en poco más de un

¹⁰ Es de notar la recurrencia de los títulos parnasianos (García Aguilar 2008), incluida la edición póstuma, con todas sus implicaciones canonizadoras.

lustro y que ya estaban adelantadas en el *Quijote* de 1605.¹¹ No pretendo en absoluto postular una deuda directa por parte de Lope cuando se han decantado los años de complejas relaciones con Cervantes (Pedraza Jiménez 2006), por más que sea insostenible pensar que al Fénix le pasaran desapercibidas las aportaciones de quien había considerado su rival. Las motivaciones de Lope y su capacidad para facturar una diversidad de modelos no sustentan un caso de directa *imitatio*. Mi propuesta va en dirección contraria: aprovechar la lectura de uno de los grandes ciclos lopescos a partir de su esclarecimiento por Rozas para proyectar retrospectivamente su propuesta crítica a la hora de valorar todo lo que encierra la que se viene considerando una obra menor del autor del *Quijote*. Por mi parte propongo un diálogo entre este pequeño gran crisol cervantino que es el *Viaje* y la lectura que hoy hacemos de las obras lopescas en su ciclo de *senectute*, articulado en las dos vertientes que se aúnan en esta noción.

En clave vital, la vejez que, hemos visto, Cervantes pone en primer plano al autorrepresentarse en su sátira supone un punto de vista,¹² un lugar desde el que narrar (Rico), en clara dirección retrospectiva y, por tanto, re-flexiva. La simple cuestión de una edad compartida (ambos autores frisan los 70 al publicar los títulos que tratamos) se ve trascendida por sendos hechos de gran repercusión material y psicológica, como son los respectivos fracasos en las pretensiones cortesanas, como acompañante de Lemos o como cronista real. En estos momentos los dos escritores se sienten en un final de camino e, inevitablemente, la vista se vuelve atrás, «a mirar indietro», con tanto de melancolía como de valoración retrospectiva. Es la hora de la re-visión, como relectura y remodelación, convirtiendo la recuperación de la obra pasada en el propio material para la escritura que llenará los años finales de una vida.

En clave estrictamente literaria, el viaje y las obras lopescas de senectud dan valor de pertinencia y canonizan la transformación de una confesionalidad (de naturaleza muy distinta a la de la lírica petrarquista) en materia literaria. Y esta se hace metaliteraria por lo que representa la parodia y la autoparodia en la elección de modelos, irónica y aun sarcástica en Cervantes y más multiforme en Lope. Cabría decir que, mientras el Fénix reparte las diferentes facetas en un puñado de títulos, el primero las condensa en ocho *capitoli* que engarzan un número de versos no muy lejano al manejado por Lope para su fórmula cómica. Así, en el *Viaje* se presenta con una dinámica argumental y de dialéctica ironía la panoplia de un parnaso,

¹¹ No puedo detenerme ahora a ahondar en rasgos ligados al ocaso de un ideal renacentista de armonía de armas y letras, con sus modelos literarios, entre la actualización y la parodia.

¹² Traslado las consideraciones que sustentan el análisis de Rico (1982).

que eleva a la categoría autónoma de una obra exenta,¹³ en un adelanto de lo que treinta años después queda reelaborado en el *Laurel de Apolo*, ahora con un Lope situado en el centro del campo literario o, más bien, intentando asegurar esta posición; el contraste con la obra lopesca destaca los perfiles de una obra y una mirada conscientes de estar situados en la periferia del campo, bordeando sus límites, tal como la obra se codifica en la hibridación de los géneros más bajos y la parodia de los más sublimes, frente a la estricta codificación encomiástica de quien quería revalorizar su condición de fénix.¹⁴

Antes de que lo hiciera *La Gatomaquia* lopesca, con la reescritura de la obra de Caporali Cervantes actualiza la clave burlesca para el *contrafactum*, que ya contaba con una reconocida tradición de raíces grecolatinas en lo referente a la épica. Sin embargo, a diferencia de Lope, más canónico en el seguimiento de la tópica del subgénero, cambia el recurso a la animalización *stricto sensu* por formas más sutiles de degradación caricaturesca. Esta mantiene bajo la distorsión onírica la realidad estrictamente humana de unos antihéroes que no son solo los grotescos participantes en una guerra de libros: el propio narrador-protagonista queda relegado a la posición marginal de un observador del campo, notario de unas pugnas mediante una relación de sucesos que incluye una relación de fiestas en *mise en abyme* y en sugerente paralelismo de materias.

El despliegue de los Cervantes del *Viaje* es la máxima expresión de la máscara, porque esta tiene los rasgos del rostro que encubre, en un juego de identificación y distancia, con la misma o mayor intensidad que el desdoblamiento que Lope eleva a sistemático al darle entidad autorial a un coyuntural Burguillos, convertido, en la máquina metamórfica del ciclo de *senectute*, en un heterónimo en su sentido más moderno (Rozas 1985). Cervantes construye un homónimo para la acción de su sátira y para sus mecanismos narrativos de forma que no soslaya lo que en la obra hay de confesional, de sustanciación de una experiencia vital; sin embargo, en el diálogo propuesto con la formulación lopiana encontramos que la proyección ficcional implica también un desdoblamiento, con lo que este perspectivismo conlleva de ironía, y esta pasa en gran medida por la estrategia de la degradación, que se hará tan evidente en las *Rimas humanas y divinas* del enamorado de la lavandera del Tajo y que es propia de las formas de la parodia.

Sin duda, el *Viaje del parnaso*, en sintonía quijotesca, es una inmensa parodia, de los géneros sublimes y de las formas de la sátira.

13 Ya desde el siglo XV la nómina de poetas constituye un topos inserto como parte de una obra mayor, en amplia nómina (Ruiz Pérez 2010b), en la que Cervantes sumó su «Canto de Calíope» (Ruiz Pérez 2010c).

14 No se excluyen las referencias irónicas, en lo que tiene algo de juicio divino y separación de buenos y malos.

ra, de la tradición humanista y lo que será la alegoría barroca, pero también de las pretensiones con que trataba de ordenarse canónicamente el campo literario y, sobre todo, de la posición que en ello le había tocado a Cervantes. Al convertirse en caricatura grotesca, algo del procedimiento toca a la figura del personaje-poeta, al modo en que el autor se contemplaba en su frustración senil o Lope se proyectaba en un licenciado disminuido. Sin embargo, hay algo donde estas aguas quedan contenidas y es la propia obra, no tanto en la orgullosa reivindicación de la misma que el protagonista hace ante Apolo como en el genial recurso del autor a un *sermo humilis* para humanizar, desde la cumbre de los años, las pugnas de la república literaria y desde la atalaya melancólica de la edad y la marginación lanzar una mirada lúcida sobre su propio viaje creativo.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cervantes, M. de (2016). *Poesía*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Delègue, Y. (1991). *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*. Paris: Obsidiane.
- García Aguilar, I. (2008). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García López, J. (2015). *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Gerber, C. (2018). *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el "Quijote" de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.
- Pedraza, F. (2006). *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*. Barcelona: Octaedro.
- Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rozas, J.M. (1985). «Burguillos como heterónimo de Lope». *Edad de Oro*, 4, 139-64.
- Rozas, J.M. (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Ruiz Pérez, P. (2006). «El poeta Quijano: fisonomías». *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 149-67.
- Ruiz Pérez, P. (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ruiz Pérez, P. (2010a). *El siglo del arte nuevo (1598-1691). Historia de la literatura española*, vol. 3. Dir. por J.C. Mainer. Barcelona: Crítica.
- Ruiz Pérez, P. (ed.) (2010b). *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Coord. por P. Ruiz Pérez. Madrid: Abada.
- Ruiz Pérez, P. (2010c). «El «Canto de Calíope»: entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria». Marín Pina, M.C. (ed.), *Cervantes en el espejo del tiempo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 393-429.
- Ruiz Pérez, P. (ed.) (2019). *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Witkower, R.; Witkower, M. (1991). *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris: Macula.