
MARIAPIA LAMBERTI

**“UN QUÍDAM CAPORAL ITALIANO”.
RELACIONES DEL VIAJE DEL
PARNASO DE CERVANTES CON LOS
ANTECEDENTES ITALIANOS**

Universidad Nacional Autónoma de México

A María Cecilia Gronchi

Resumen

En este trabajo se propone un estudio de *El viaje del Parnaso* de Cervantes, revisando sus relaciones con los antecedentes de Pietro Aretino y Cesare Caporali. En particular, se muestra cómo Cervantes se aleja de algunos aspectos de sus modelos italianos, por ejemplo de la sátira, pero manteniendo el tono humorístico. Asimismo, se ve cómo recrea situaciones burlescas y elementos tópicos dando una nueva perspectiva a su *Viaje*.

palabras clave: Cervantes, *Parnaso*, Caporali, Aretino

Abstract

“Un quídam Caporal italiano” Cervantes’ El viaje del Parnaso and its Italian antecedents

In this paper I analyze Cervantes’ El viaje del Parnaso (Journey to Parnassus) in relation to two Italian antecedents: Cesare Caporali’s Il viaggio di Parnaso and Pietro Aretino’s correspondence. Moreover, I demonstrate how Cervantes distances himself from these models, minimizing satire but maintaining humor. In this way he recreates comical situations and commonplaces, giving a new perspective to his Journey to Parnassus.

keywords: Cervantes, *Parnaso*, *Caporali*, *Aretino*

El cumplirse el cuarto centenario de la publicación del *Viaje del Parnaso* ha hecho concentrar la atención sobre este trabajo que, en la primera frase de su “Introducción”, los editores Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas definen, sin preámbulos, “la obra más olvidada y denostada de Cervantes” (Cervantes, 1997: I). Si los valores, digamos, lírico-estéticos del *Viaje del Parnaso* dejan mucho a desear, la idea central y sus contenidos han dado pie a muchas curiosidades y búsquedas, que han llevado últimamente incluso a revaluaciones de su calidad poética¹.

La introducción misma al poema que hace el autor nos remite en los primeros dos versos a un literato italiano, Cesare Caporali, identificado con origen de patria y apellido, apellido aprovechado además para un juego de palabras sobre la connotación militar de este nombre: “Un quídam Caporal italiano, / de patria perusino, a lo que entiendo” (vv. 1-2). Hay que notar que, si el término latino *quidam* (que se usaba a la latina para indicar un tal, un individuo sin definición) puede parecer despectivo por su indeterminación, al par que la mención de Perugia (también conocido como Perusa en castellano) que en el verso siguiente Cervantes hace declarando conocerla solo de oídas², a continuación Caporali es alabado con dos atributos máximos como las dos virtudes prototípicas de las civilizaciones madres de toda la cultura de sus tiempos: la inteligencia de los griegos, grandes filósofos, y la *virtus* romana, su valor cívico y militar. Hay un contraste seguramente inquietante que llama la atención sobre este personaje; y si define “capricho” su fantasía del viaje al monte Parnaso, esta fantasía la considera digna de admiración y respeto:

de ingenio griego y de valor romano,
llevado de un capricho reverendo,
le vino en voluntad de ir a Parnaso (vv. 3-5)³

1 El minucioso análisis de unos versos inquietantes del texto cervantino que hace Patrizia Campana en su artículo “Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*” (1999) se acompaña con una sólida reevaluación de toda la obra y de su escritura en verso. Por otro lado, entre los editores de esta obra, Elías Rivers ha sido el que más se ha esmerado en realzar la fama de este poema, sobre todo en su artículo “¿Cómo leer *El viaje del Parnaso*?” (1993).

2 En la edición que empleamos, esta expresión entre dos comas “a lo que entiendo”, los estudiosos la refieren a la frase siguiente (v. 3). Pero las dos comas que la encierran permiten ambas interpretaciones.

3 Todas las citas del *Viaje del Parnaso* están tomadas de la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (Cervantes 1997).

Concluye esta presentación con un verso que merece un análisis más detallado: “para huir de la Corte el vario estruendo” (v. 6). No niega entonces, sino que con claridad afirma Cervantes que la inspiración de viajar al Parnaso –y lejos de la corte– le viene de la lectura del texto ameno de Caporali. Pero este no había sido, por así decirlo, el “inventor” del viaje al Parnaso. Y el tema del refugio en la Poesía para escapar de los sinsabores de la vida cortesana tenía también una trayectoria más larga.

I. Cesare Caporali y sus años

Nacido en Perugia en 1531, por lo tanto dieciséis años antes de su más ilustre imitador, Cesare Caporali pertenece a aquella generación de hombres de letras que vive en el periodo, terrible para Italia, en que se pierden irremediamente las antiguas libertades. En las libres ciudades republicanas, que habían protagonizado con empuje dinámico y creativo la época medieval, los gobiernos ciudadanos habían sido paulatina y definitivamente sustituidos por principados hereditarios, cuya debilidad intrínseca e intereses únicamente personales habían propiciado la “segunda invasión de los bárbaros”, siguiendo la terminología de Nicolás Maquiavelo⁴ que había visualizado ya con precisión el destino de Italia. Nadie había escuchado ni sus previsiones ni las medidas necesarias para evitar el desastre que el gran florentino pregonaba. En 1527, el saqueo de Roma por parte de Carlos V certificaba definitivamente la derrota política y moral del *Bel Paese*, que no tendría remedio sino siglos después.

Caporali nace y actúa en este mundo centrado alrededor de las cortes, donde todo lo que puede ambicionar un hombre de letras es ser “secretario” de algún poderoso. Como Perugia gravita en la órbita del principado papal, los “señores” que le darán protección y sustento serán cardenales o eclesiásticos menores. En 1557 está en la corte del cardenal Fulvio della Cornia (o Corgna); en Roma se encuentra cuando el largo Concilio, que se denominará de Trento, concluye en 1563. Todo asomo de libertad de pensamiento y de expresión se cierra cuando en 1566 sube al pontificado papa Pío V, intransigente aplicador de los principios contrarreformistas y creador en 1571 de la Congregación del Índice de libros prohibidos, que tenía la función de cuidar que la lista de los libros nefastos (ya creada en 1558) se mantuviera siempre al día según las nuevas publicaciones.

El literato debe cuidarse, entonces, de lo que dice y cómo; y, a falta de un com-

⁴ El último capítulo del *Príncipe* tiene como título “Exhortatio ad capessendam Italiam in libertatemque a barbaris vindicandam” (Machiavelli 1952: 195).

promiso directo y firme con la realidad contemporánea –tal como por ejemplo el de Maquiavelo o de Francesco Guicciardini– sobre todo en la poesía se recurre a la burla, a las alusiones veladas, al juego de los dobles sentidos que pueden, por lo menos en las intenciones de los poetas, no ser detectados por los vigilantes oficiales. Francesco Berni –cuya vida duró solo 38 años, de 1497 a 1535– es el autor que se recuerda como el más representativo de esta tendencia a la burla y a la broma lúdica, pero también rica en significado. Sus 32 “Capítulos” amenos y burlescos, escritos en tercetos dantescos, elemento de por sí significativo para ponerlo en relación con la obra de los viajeros al Parnaso que aquí examinamos, se quedaron antonomásticos e inspiraron a numerosos escritores, incluso hasta el siglo XIX.

Sin embargo, la literatura entendida como medio para caricaturizar o criticar solapadamente estilos, modas, géneros y situaciones políticas tenía un origen anterior a Berni. Si consideramos que el Renacimiento marca el regreso imponente de la literatura caballeresca tanto como de la arcádica⁵ (ambas literaturas de evasión, que pintan una sociedad ideal, ajena a la sociedad real contemporánea, con manifestación de virtudes que se consideran desaparecidas, pero en su momento existentes: y basta revisar los libros que tiene Don Quijote en su biblioteca, los que el cura y el barbero tamizan, y ver sus fechas de aparición), no podemos olvidar tampoco que el *Morgante* de Luigi Pulci (1478), primer poema de temática caballeresca en Italia, es de carácter burlesco. Lucrezia Tornabuoni, madre de Lorenzo de Médicis, que será el Magnífico, había encargado a Pulci la composición de un poema épico caballeresco de temática carolingia –siendo el *epos* carolingio el más conocido en una Italia falta de gestas épicas propias– que exaltara esta nueva sociedad que regresaba a una especie de feudalización centrada en la Corte y sus cortesanos. Pero instintivamente Pulci derivó la narración hacia la parodia. Y después de él, Ludovico Ariosto, el “divino”, como se le define en *La Galatea*⁶ –el mismo que el cura que expurga la biblioteca de don Quijote con el barbero pondría “sobre [su] cabeza” (¡pero solo si lo encontrara en su lengua, no en traducción!)– también escoge el lenguaje de la ironía en su descripción fantástica de

5 La civilización urbana, cuando se desarrolla, tiende a idealizar otras formas de vivir, no fundadas sobre el dinero y la convivencia multitudinaria, que considera ejemplares y existentes en el pasado, pero decaídas. La literatura arcádica surgió de hecho en Grecia con Teócrito en el siglo III a. C., en pleno auge de la civilización urbana, y en Roma se manifestó con Virgilio al inicio de la época imperial. Hoy, en la cumbre de la civilización urbana, proyectamos esas fantasías en un futuro imaginario, pero igualmente caballeresco.

6 En el capítulo VI, Calíope así se expresa: “Soy la que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso” (Cervantes 1996: 392).

aquel mundo nunca existido, en el que se revela todo el universo real y eterno del hombre y sus debilidades.

La elección del lenguaje alusivo vestido de burla es paulatina y precisa en el Renacimiento, y se aumenta y refuerza en el Barroco (o si preferimos, en la época de la Contrarreforma) a medida en que crece el control sobre la expresión de ideas, a la par que aumenta el espíritu –o la necesidad– de la actitud cortesana. La corte, sea la reducida y sofisticada italiana, o la poderosa y estructurada de los grandes reinos que se disputan la primacía mundial, es el único ambiente de vida y el único camino de prosperidad, o por lo menos de acomodo, para el hombre de intelecto. Y en una época en que la tratadística histórica, política o filosófica decae, tiene renombre, traducciones y difusión enorme el tratado *Il Cortegiano* de Baltasar Castiglione (1521). Pero la necesidad de alabar al Señor de la corte, el “servo encomio”, como lo definirá Alessandro Manzoni⁷, repugna a muchos espíritus; aunque el poeta, a pesar de su repugnancia, dedique sus obras a algún señor del cual recibe, ha recibido o espera recibir alguna protección o beneficio.

Única excepción a esta costumbre es, en apariencia, la de Pietro Aretino, que Ludovico Ariosto sobrenombró “Azote de los príncipes”, porque usó su extraordinaria capacidad de chispeante escritura tanto en alabanzas como en denuesto de los grandes, para sacar sus beneficios del temor que estos (incluyendo al emperador Carlos V y Enrique VIII de Inglaterra) tenían de sus ataques verbales. Es esta una forma de cortesanía al revés, que sin embargo le dio buenos resultados.

Aretino (nacido en 1492) estuvo en Perugia en su juventud para aprender pintura; y allí seguramente tuvo contacto con la familia de los Caporali, que también eran pintores y artistas plásticos. En una carta de su extenso epistolario (que él mismo publicó en seis tomos entre 1537 y 1556, año de su muerte) dirigida a Gian Jacopo Leonardi, embajador del Duque de Urbino en Venecia –ciudad en que el poeta terminó su vida–, y que lleva la fecha del 6 de diciembre de 1537, Aretino describe un sueño en que visita el monte Parnaso, los dioses y los poetas que allí se encuentran. Es el primer relato literario de una visita al Parnaso, pero no es de descartar la hipótesis que la inspiración le viniera del fresco que Raffaello pintara en 1510 en los aposentos vaticanos, y que representa a Apolo y las Musas rodeados por poetas, todos ellos laureados; algunos tienen un papel en su mano con su nombre, otros se reconocen por su rostro famoso (Dante, Petrarca) o por

⁷ Me refero obviamente a aquel verso de la oda por la muerte de Napoleón, “Il 5 maggio”, en que Manzoni se define, o por ser más exactos define su “genio”, como “vergin di servo encomio / e di codardo oltraggio” (1953: 69). Después de siglos su época es la primera en que el encomio servil empieza a decaer, pero mientras este se mantiene todavía indispensable, se multiplica también el ultraje: cobarde, porque encubierto y no perseguible.

sus características (el ciego Homero). hasta qué punto pudo influir este relato del sueño-viaje de Aretino sobre el perusino Caporali: de hecho, este adopta el espíritu burlesco de Aretino en su descripción, y también en la temática de alabanza-denuesto de otros poetas. Y después del texto de Caporali, el Parnaso siguió apareciendo en la literatura; sea en forma graciosa (y será el caso de Cervantes) o en forma más seria, como las tres “Centurias” de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini (aparecidos en 1612-1613), que de joven también estuvo viviendo en Perugia, y no se excluye que haya conocido a Caporali antes de su muerte en 1601, inspirándose así en su obra⁸. También es preciso recordar a Giulio Cesare Cortese, que en 1621 publicaba en dialecto napolitano su *Viaggio di Parnaso*, con una amarga visión de la decadencia moral del mundo de las letras, y la temática de la visita a Apolo y las musas que, como veremos, ya se había constituido como género; un texto que Benedetto Croce, en su ensayo “Due illustrazioni del *Viaggio del Parnaso* del Cervantes” (Croce 1899), no duda en proclamar el de más calidad de los tres.

Antes de subir a la ladera del Parnaso, Caporali, que durante una larga estancia en Roma pudo conocer la profunda corrupción de la corte pontificia, que también había suscitado unos de los ataques más feroces de Aretino⁹, había compuesto otra obra, titulada *La Corte*, también en tercetos como los Capítulos bernescos¹⁰, en la cual expresaba su denuesto más profundo por la vida cortesana:

8 El estudio acaso más minucioso sobre el *Viaje* de Cervantes es *The Solitary Journey* de Ellen D. Lokos (1991). En su capítulo dedicado a “Text and Contexts: Literary Models for the *Viaje del Parnaso*” la autora extiende su análisis a la presencia no solo en Italia, sino en el mundo clásico y también europeo de los elementos que constituyen la estructura de estos viajes simbólicos. Así acaba por mencionar a Dante con su viaje ultramundano y empleo de la *terza rima*, a Petrarca con sus elencos infinitos de nombres característicos de los *Trionfi*, y a Boccaccio con su *Amorosa visione*, viaje en sueños. La *generic chain* (14) que Lokos identifica y analiza abarca otros elementos que no son el viaje propiamente dicho al monte Parnaso, que aún en cambio a los tres autores aquí considerados. Lokos también menciona a otro escritor, Filippo Oriolo, cuya obra jamás tuvo edición moderna, y con respecto a Boccalini, que no describe viajes, sino que manda “noticias” (*ragguagli*) satíricas desde Parnaso sobre hechos y personas, la autora afirma que Cervantes tuvo sin falta que conocer su obra, por las marcadas analogías ideológicas: “Boccalini and Cervantes are, in the true sense, spiritual twins” (30).

9 En la dedicatoria a Renato Valdaura del *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*, Aretino cita una frase de Leonardi: “Noi che spendiamo il tempo nei servigi dei prencipi, [...] siamo riguardati e riconosciuti dai nostri padroni bontà dei gastighi che gli ha dati la penna di Pietro”. En esto estriba la “cortesanía” de Aretino (la edición del *Dialogo* se ha consultado en www.liberliber.it: 165).

10 El uso de los tercetos no es propiamente una “imitación” o un homenaje a Dante, que consagró esta forma en su *Comedia*: siendo la que más se presta a textos narrativos, sin renunciar a ritmo y música. El discurso sintáctico puede acoplarse a los tres versos, o traspasarlos sin menoscabo

una actitud tan común como la dependencia inevitable de los poderes centrados en ella. “Menosprecio de corte y alabanza de aldea” era un tópico en aquella época donde, para un literato, no había escape de la vida de corte. Cervantes alude a esta obra en los versos 5-6: “le vino en voluntad de ir a Parnaso / para huir de la Corte el vario estruendo”; demostrando así que bien conocía la obra anterior de Caporali, en la que se manifestaba el mismo desprecio que también Cervantes sentía para la Corte y sus vasallos.

Caporali retrata la corte en forma de mujer, “dura di schiena e molle di persona”, y más: “la quinta / essenza congelata nel fornello / Di un’amicizia fraudolenta e finta”¹¹. Esta prosopopeya de una entidad abstracta aparecerá también en la obra de Cervantes, cuando el autor describe (en el capítulo VI) la imagen gigantesca y hueca de la Vanagloria. Y también tendrá, en la obra del alcalaíno, amplio desarrollo otro tópico que se encuentra en este texto de Caporali dedicado al menosprecio de corte: el del ánimo del poeta que escribe, inatacable por las malas artes típicas de la corte: “Due cose in corte non mi fer mai danno, / l’Odio e l’Invidia perché non trovaro / cosa mai da tagliar sopra il mio panno” (*La Corte*).

Escribió también Caporali una especie de adenda a su *Viaje* fantástico, siempre en tercetos, *Avvisi di Parnaso*, donde sin embargo abandona el tono burlesco que hace la gracia de su obra más famosa. En esta adenda presenta un tema que también Cervantes retomará: el de la batalla entre buenos y malos poetas. Su vida de cortesano se acabó, después de haber pasado de la casa Cornia y la de Acquaviva en Roma a la de los Médicis, aunque viviendo en Perugia, serena y prósperamente en 1601.

El poema de no mucha extensión que compuso Caporali tiene, como hemos visto, un ilustre antecedente y un ilustrísimo seguidor. No conocemos la relación, personal o de lectura, que pueda ligar a los tres, aunque Cervantes afirme con claridad que conoce la obra del perusino, y la estancia de Aretino en Perugia deje pensar que Caporali haya tenido familiaridad con su obra. Sin embargo se repiten con claridad y como normas de un género específico en la lectura de los tres textos, desde las breves páginas en prosa de Aretino hasta el largo y estructurado poema de Cervantes, la entonación burlesca, el desprecio de la corte, la crítica a los malos poetas y la proclamación del propio genio no compensado ni reconocido

del ritmo, cosa que no se puede aplicar, por ejemplo, a las octavas reales, otro verso empleado en poemas narrativos pero con estructura cerrada. Solo la silva o el verso libre superarán la elasticidad narrativa del terceto dantesco.

11 *La Corte* carece de una edición moderna. La única edición que se conserva es la de 1614 por Salvioni, Macerata. Los versos citados y los que se citan adelante se encuentran en la voz “Caporali” de la Enciclopedia Treccani.

justamente. Todo esto en un ambiente mitológico que se está volviendo tópico, y refleja el gusto de la época, tardía remembranza del Humanismo.

2. El Viaje de Aretino

Pietro Aretino en la carta a Lionardi, con los fuegos de artificio verbales que le son propios, habla de un Sueño (“gentil creatura del Sogno”, Aretino 1913: 338), que lo encuentra dormido después de una abundante comida. Este lo lleva, sin decir cómo, a pie del monte que es difícil de escalar, pero del que es demasiado fácil bajar. Se introduce así el tema (que se volverá tópico) de los malos poetas que quieren escalarlo y se precipitan (“rovinano le cataste degli uomini”) como se derrumban rocas de los montes comunes, o se ahogan en un lago de tinta, y todo esto no sin haber tratado de superarse a golpes los unos a los otros (abriendo así el tema de las envidias entre literatos y de las guerras entre poetas). Los que peor la pasan y lloran son los autores de comentarios, traducciones, novelas y “nuovi trovati”, inventos raros, a los que el maligno autor compara con los que preparan con yeso las paredes o mezclan los colores de los grandes pintores (y nombra a Giulio Romano). De hecho, en este Parnaso que se va precisando hay artistas plásticos a la par que escritores: el poeta encuentra a Tiziano y Jacopo Sansovino, amigos suyos fraternos. Llega nuestro Aretino a un albergue o, si queremos, a una prisión, donde están los “asesinos de la poesía”, y de ahí, gracias a la aparición de una “Marfisa”, o sea, de una guerrera literaria, es trasladado a lo alto, donde lo recibe Apolo en persona. El dios, descrito como un mancebo de singular belleza, le saluda con un dulcísimo beso que, nos dice el autor, no limitado todavía como sus ilustres sucesores por la censura contrarreformista, si lo hubiera recibido Roma en un sueño, como él, no habría querido despertar nunca, siendo, como es “ghiotta di cotali erbe da buoi, tenere e lunghe” (Aretino 1913: 340). Deja pues al lector la interpretación de lo que puedan ser esas hierbas para bueyes, tiernas y largas, de las que la Ciudad Eterna es golosa, y pasan luego a presentarse la Fama, que resalta sus honores (que no es más que un inicio de la auto-alabanza), y Minerva, en función de guía para entrar todos en el establo de Pegaso.

Entra después el poeta en un estudio lleno de tinteros y papeles, lugar donde se cantarán las gestas heroicas del Señor protector, el Duque de Urbino. El motivo encomiástico sigue con la descripción de un jardincito lleno de palmas y laureles.

Viene a continuación el elenco de los poetas que se encuentran en la cumbre de Parnaso (Torquato Tasso, Gian Gorgio Trissino, Girolamo Fracastoro, Sperone Speroni), entre los cuales tiene un “trono di mirti” el “divino” Pietro Bembo, y

todos se sientan alrededor suyo (y entre ellos está el destinatario de la carta) sin distinción en sus asientos. Sigue la visita a una cocina llena de manjares deliciosos, que él sí puede probar, a los que aspira una turba flaca y hambrienta: son los malos poetas, alimentados, como le dice Apolo, por las Musas solamente con “cavoli, d’erbe e d’insalata” (Aretino 1913: 343), más maltrechos que los cortesanos, a los que siempre se les nombra como víctimas de la ingratitud de sus señores que los tienen al hambre. A estos malos poetas se les hace devolver lo que robaron, y se van con sus papeles blancos como llegaron de Fabriano.

Termina el sueño Aretino con la entrega que se le hace no de una, sino de un canasto entero lleno de coronas: de hierbas malas como ortiga o ruda por sus escritos mordaces; de laurel por sus versos de milicia o de amor; una de espinas por los escritos religiosos, y una de ciprés por la inmortalidad que les dio a los que nombró en sus obras. Es una pintura precisa de la literatura de su época: la costumbre –o la necesidad– de dedicar las obras de creación literaria a algún poderoso nos ha transmitido nombres y personalidades que habrían desaparecido de la memoria de los siglos. El poeta se despierta por el griterío provocado por una broma de Talía, que le amarra las alas a la Fama.

3. El Viaje de Caporali

Como hemos visto, Cesare Caporali transcurre su vida en ambientes cortesanos. Desprecia la Corte (sobre todo la romana, objeto por parte de todos los literatos de su tiempo de los escarnios más feroces) y expresa su denuedo hacia aquel ambiente en el poema homónimo, escrito en tercetos, los versos de origen dantesco que, como se ha visto, Berni había iniciado a emplear en sus “Capítulos”, y que pasarán a ser los versos típicos de estas composiciones satíricas, en Italia y fuera de ella, como lo demuestra Cervantes.

El reducido poema de Caporali (809 versos divididos en dos partes disparejas de poco más de 300 y 500 versos cada una) no pasa de ser un *divertissement* que se basa sobre todo en su gracia verbal, realmente chispeante, que no rehúsa por momentos los dobles sentidos picantes. Él es el primero¹² que implementa la idea

12 Nicola Cacciaglia, en el comentario a la obra de Caporali analizada, en el apartado “Origine e sviluppi del *Viaggio di Parnaso*” menciona un antecedente: *Il monte Parnaso*, breve poema de Filippo Oriolo da Bassano. Del autor no se tienen noticias (se le conoce solo por una carta que le envió Bembo en 1531) y el poema no ha merecido ediciones modernas: existe solo en un códice manuscrito en Modena. Por eso no lo pudimos tomar en cuenta como antecedente de los textos aquí analizados.

de un viaje propiamente dicho, contrariamente a Aretino, que visita el Parnaso en sueños. La decisión de ir a Grecia y quedarse allí la toma como hombre de “espíritu y corazón” (“com’huom c’ha spirito e cuore”, v. 8) para servir a Apolo y dejar de servir a un señor mortal. Entonces inicia su viaje en tierra, para ir hasta Ostia y buscar un barco; y para ello compra una mula “di coda lunga e vista corta”, según un tópico de la época que retomará Cervantes. Visita entonces varios lugares, por tierra y por mar: Roma, inicialmente, en sus barrios de mala muerte, con mención de su corrupta Corte; luego, en Ostia, sube con todo y mula en un barco que hace escala en Nápoles. Describe entonces su viaje: antes toca Gaeta y Baia y Pozzuoli, y llega al fin a la ciudad que se define por su fama de criar ladrones, y recuerda como ejemplo un hurto ingenioso del que fue víctima (vv. 49-54). Toma allí otro navío que costea Estrómboli, llega a Mesina y allí toma un tercer navío, el de un mercader (v. 75). Costea las islas griegas y entra en el golfo de Corinto. Vuelve a montar la mula y llega al pie de la montaña donde una “turba veramente magna” (v. 87) trata desesperadamente de subir. Es el tópico que nunca faltará: la masa de los malos poetas que anhelan la fama. Estos tratan de hacer cuerdas con sus escritos, que obviamente se rompen y los hacen caer de la rocosa montaña, cubierta de zarzas y espinos. Es otro elemento que será prototípico: incluir como objetos concretos en la narración los elementos de la escritura; no solo tinta y papel que ya había mencionado Aretino —la tinta es un lago en el que se ahoga el que, metafóricamente, no sabe nadar— sino también los elementos constitutivos de los escritos, prosa o poesía.

Otro elemento típico que de inmediato entra en escena es la prosopopeya. La primera que encontramos es el Desprecio, que manda en algún lugar de doble sentido, cada día, a un buen número de aspirantes a la gloria. Y de inmediato viene otro: un ser de naturaleza sutil que se insinúa en su cabeza, y que suscita fantasías extrañas, que se presenta con su ropaje, adornos de grillos y quimeras (v. 133). Es, como él mismo se presenta, el Capricho; y será su guía en el monte. Aretino había conocido al mismo Apolo y a Minerva; nuestros dos poetas seguidores escogerán acompañantes menores.

Empieza la subida al Parnaso con la visita al establo de Pegaso, definido como “cultísimo burro” (“dottissimo somaro” [v. 141]; y no dejará de hacer del mítico animal burlas pesadas, hasta insinuar que estuvo persiguiendo a su mula, con claras intenciones); prosigue con una alabanza a los Médicis, que —nos informantes de su caída¹³ habían llegado a Parnaso y habían comprado allí un terreno

13 Se refiere, obviamente, a cuando en 1494 Piero de Médicis, sucesor de Lorenzo, fue expulsado de la ciudad, que se quedó bajo el régimen teocrático de Savonarola. Los Médicis regresaron en 1512, gracias al otro hijo de Lorenzo, Giovanni, que el año siguiente fue electo papa como León X.

para construir una “Sapienza”, un centro de intelectualidad. Es una alegoría de la protección que los Médicis dieron a las letras cada vez que las circunstancias históricas se lo permitieran. El último mecenas fue pues, como lo recuerda también el poeta en otros pasajes alusivos, León X, el último papa humanista, el hijo del Magnífico Lorenzo. El poeta tiene una carta de recomendación de su protector, Fernando de Médicis, antes cardenal, y luego Duque de Florencia. El beneficio de aquella carta le hace recordar “la dura servitù, l’iniqua sorte / di quei meschin, ch’in Roma stan servendo” (vv. 179-80). El encomio del señor y el denuesto de la Corte están cumplidos.

La primera parte concluye con el canto de diversas flores y hierbas aromáticas, por momentos acompañado por cantos de pájaros. La mula, por su cuenta, inicia un “Canto figurato” con el instrumento que tiene bajo la cola. Se disculpa aquí Caporali con su Caballero destinatario del poema (Nicolò Canigiani, su gran amigo, también presente en la corte de Fernando de Médicis) de relatar un prodigio que puede parecer engaño y mentira: los dedos de sus pies se transforman en dáctilos y espondeos.

No hay mención de ningún poeta, ni bueno ni malo, en esta primera parte, si no es un laurel que canta el “fallo indigno” de aquella “hermosa francesita” (“bella francesetta”, v. 284), merecedora de latigazos en las posaderas (vv. 280-84) que no aceptó el amor del gran Toscano (no quiso que fuera su “gallo”, v. 285). Pero el poeta asegura al laurel cantor que en Vaucluse las cosas no anduvieron estrictamente así. Finalmente una coma y un punto lo detienen en su subida al monte.

En la segunda parte, siempre en medio del hermoso jardín, se le acerca otra figura grotesca y simbólica de mujer: baste decir que en lugar de tener un collar de perlas lo tiene de entimemas, con un pendiente que es un falso silogismo. Ella misma se presenta: es la Licencia Poética, que lo hace entrar en un palacio, cuyos elementos arquitectónicos son los elementos constitutivos que estructuran la obra literaria: “invece di porfidi e di marmi / era fatto di favole e di storie” (vv. 384-85), historias y fábulas de amores y de armas, como las cantara Ariosto, en lugar de pórfido y mármol. *Ut architectura poësis*, así comenta Cacciaglia, en lugar de *ut pictura poësis*: un importante cambio de perspectivas. Los elementos del discurso poético, desde el exordio hasta la conclusión, son los arquitectos que cuidaron la construcción. Aquí empiezan las pullas contra los poetas contemporáneos (pero sin mencionar nombres) y las alabanzas a los poetas canónicos: el rey David, Homero. Tiene cuatro puertas el palacio, y la de la poesía toscana, que describe, es la más bella, decorada por Bembo y Petrarca, aludidos y no nombrados. Sonetos, madrigales, octavas rimas y otras composiciones constituyen cornisas y dinteles.

Finalmente, la Licencia Poética lo hace entrar, y su entrada es en una cocina

(como la había descrito Aretino), donde le reciben poetas del pasado y del presente; aquí el gracejo, las alusiones y las descripciones burlescas se multiplican. No hay ataques ni alabanzas claras que no sean hacia los poetas consagrados, como Petrarca, o famosos, como Bembo. Se adentra el viajero en el jardín, solo y sin la Licencia Poética para que los otros poetas no se encelen, y los poetas que habitan en el Parnaso discuten si se le tiene que dar la entrada o no. Finalmente, su carta de recomendación le granjea la entrada, y aquí el poeta dice con autocrítica directa: “ma a la mia bassa Musa al rozzo stile / non fu concesso porvi entro il piede” (vv. 644-45); pues su musa es una musa burlesca. Junto con Dante, Petrarca, Boccaccio y Guittone d’Arezzo hay una muchedumbre a la que, en lugar de las aguas de los ríos poéticos, se le da caldo recalentado de espinosos y amargos cardos: son los críticos y traductores, los que carecen de invención propia, los mismos que había denostado Aretino. Están los infelices ansiosos de tomar el caldo con la ilusión de “diventar ingegni Pellegrini” (v. 672), de volverse ingenios sofisticados.

Duerme en el Parnaso el viajero y asiste a una reunión de poetas donde se pone un límite a las alabanzas a los señores: solo se les puede tributar si el señor mismo es poeta. Y la última mención de los protectores viene cuando se dice que los poetas admitidos son los que el Bargeo, Pietro Àngeli, reconoce como tales¹⁴, marcando en su frente tres M: “Medici delle Muse Mecenate”, los Médicis mecenas de las Musas (v. 727).

Termina el día, y los comentaristas (que sí los hay, así como unos traductores de clásicos, a pesar de los denuestos de los vv. 663-64) deciden que las inquietudes de Pegaso, en busca de agua, señalan que el “burro” tiene sed: este no solo quiere agua, sino también a la mula de Caporali. Esta huye, Pegaso la sigue y el poeta también; y así, corriendo, baja del monte deseando regresar entre poetas épicos y líricos; a su destinatario amigo comenta que regresa al hambre, con el dolor de no haber podido besarle las manos a Petrarca de su parte.

Todo es broma, todo burla ligera: no hay intención de transmitir ningún mensaje, ni de armar polémica. Sus otros poemas graciosos, sonetos y varias rimas, de hecho, fueron publicados varias veces en vida y en muerte, con los de otros poetas burlescos, incluyendo a Torquato Tasso, mereciéndose por su liviana gracia el apodo de “placenteras”: *Raccolto d’alcune piacevoli rime* (1582, Parma, Heredi di Seth Viotto). Sin embargo fue su “placentero” *Viaje*, que en cambio no conoció tantas ediciones, el que estaría destinado a tener el más ilustre de los seguidores: y la lectura que este hizo del poema de Caporali se refleja en varios detalles de su obra.

14 Pietro Àngeli de Barga (el Bargeo) fue humanista de clara fama, traductor de clásicos y uno de los revisores de la *Gerusalemme liberata* de Tasso. También estuvo al servicio de Fernando de Médicis

4. El Viaje de Cervantes

Cervantes en 1614 es un escritor reconocido: ya ha publicado su obra maestra y se acerca a la idea del viaje burlesco al mundo mitológico de la poesía en los últimos años de su carrera de escritor. Es esta como una pausa, un juego, pero no es ni un paréntesis mínimo, como el sueño farsesco de Aretino, ni una distracción sin mayores proyecciones, como el *Viaje* de Caporali. Cervantes escribe una obra extensa, una narración en ocho capítulos que se compone de 3284 versos en tercetos (como ya es de rigor en estas obras burlescas), y un añadido en prosa, seguramente posterior, pero que hoy se considera parte integral de la obra. Y la finalidad de Cervantes es bien precisa: dar una panorámica de los literatos-poetas de su tiempo emitiendo sus juicios personales, aunque sin caer en polémicas.

El comentario de Cacciaglia al poema de Caporali dedica buen espacio a considerar las oportunidades que hubieran podido conllevar una coincidencia y un contacto directo de los dos escritores, pero no son más que suposiciones; aunque Cervantes haya frecuentado la corte de los Acquaviva, donde sirvió también Caporali, y haya tenido estancias en varias ciudades italianas, en las que también Caporali estuvo. Aun así, por mucho que un encuentro directo de los dos personajes no se pueda comprobar, el contacto literario del español con la obra del italiano no solo se declara con precisión por parte de este último, como se ha analizado en los primeros versos de su obra, sino que hay otros elementos que, a pesar de la diversa extensión de su obra respecto a la de Caporali, pueden considerarse derivados, o bien inspirados, de este.

Cervantes Resume en los primeros veinticinco versos del Capítulo I la hazaña de Caporali y su mula (“corta de vista aunque de cola larga”, v. 13, como la describe el propio perusino), subrayando que regresa de su viaje “sin blanca” (I, 23) y dice que de allí le vino el antojo de trasladarse a la fuente de Aganipe, e inserta aquí en el comienzo de su paseo poético la constatación (acaso irónica) de sus límites como poeta: “Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo” (I, 25-27).

No consigue mula ni otra cabalgadura, pues va “sobre las ancas del Destino” (I, 58) y, por supuesto, a pie (“di al camino / los pies” I, 56-57); y sigue su viaje, con un eco de Petrarca: “a paso tardo y lento” (I, 11). Dice adiós a Madrid, a los engaños de la corte (“sitio agradable y mentiroso”, I, 121) y se despide de su “humilde choza” (I, 115) porque no deja de subrayar, él también, sus dificultades, aunque ha declarado poco antes que el poeta “no procura / llegar a rico como a honroso estado” (I, 98-99).

Llega a Cartagena y busca para su viaje ni más ni menos que una fragata (I,

149); pero aquí aparece la primera diferencia del viaje en tres etapas de barcos ocasionales y mercantes de Caporali: un “bajel a vela y remo” (I, 152) llega expresamente por él: lo gobierna el dios Mercurio en persona, quien le pide, llamándolo por su nombre (“Oh Adán de los poetas! Oh Cervantes!” [vI, 202]) el favor de ilustrarle con sus virtudes una lista de poetas que le dio Apolo. Antes de subir al barco¹⁵ aparece la primera alusión a los malos poetas (“escuadrón vulgar [...] / de más de veinte mil sietemesinos / poetas” [I, 226-28]), a los que se les impide subir al barco. Es un tema que se encuentra tanto en Aretino como en Caporali, pero que Cervantes desarrollará en formas cada vez más complejas durante su poema.

En este primer capítulo (como el manco de Lepanto lo nombra en la estela de los “Capítulos” bernescos, pero que podemos llamar canto por ser parte de un poema) Cervantes retoma de Caporali, a su modo, la idea de la estructura de un elemento concreto hecha con base de elementos abstractos literarios: aquí es el bajel que está compuesto de versos: su quilla “toda de versos era fabricada, / sin que se entremetiese alguna prosa” (I, 245-46). Se hace entonces un elenco de estas estructuras, conectándolas con el elemento del navío, como Caporali en la descripción del palacio había descrito de qué elementos literarios se componían sus estructuras. Son versos o formas poéticas tanto de la tradición italiana (sonetos, canciones, tercetos) como de la tradición clásica (elegías) y la propiamente española (glosas, romances, redondillas, seguidillas). Y entendemos que el Parnaso de Cervantes será solo de poetas, mientras el de los italianos abría sus puertas a prosistas y exponentes de otras artes. Casi al final de este primer canto, donde se sigue más a los modelos italianos examinados, Cervantes se dirige al “lector” (vI, 291): así sabemos que el poema no tiene destinatario señorial, sino que es un texto cuyo fin es la difusión. Aquí le dice Mercurio que no ha rozado las riberas de Italia y Francia porque solo España –y sus poetas– le interesa.

El segundo canto comprende la reseña de los poetas que le ha pedido Mercurio: son muchos, y de todos se hacen alabanzas extremas. Es singular, sin embargo, que junto a nombres tan ilustres como Góngora, Herrera, Jáuregui, Quevedo y Villamediana se acompañen y reciban las mismas alabanzas extremas los nombres de poetas que la investigación minuciosa de los editores señala como autores de solo un soneto de alabanza que, como era el uso en España en la época, se pedían como introducción de una obra. Y el propio Cervantes, al inicio de este poema, escribe “A su pluma” (p. 17) un soneto introductorio, quejándose de que nadie haya querido homenajearlo: “Pues veis que no me han dado algún soneto / que ilustre deste libro la portada”.

15 Como en Caporali, tampoco en Cervantes se da nombre a los barcos que llevan a los poetas hasta Grecia y Parnaso.

En el tercer canto sigue los pasos del modelo italiano del *Viaje* con la mención del trayecto recorrido por el bajel. El viaje empieza desde España, y se recorren partes del Mediterráneo más al norte de las que había recorrido Caporali, que partía desde Ostia. De Cartagena a Valencia, de Valencia a Narbona, y de Narbona a Génova; en cada puerto de España Febo hace llover poetas en el bajel (que ya había nombrado “real galera” en I, 167). De Génova (que considera así se llame con nombre derivado del dios Jano) baja nuestro viajero por las costas de Italia, ve al Tíber entrar en el mar habiendo pasado la “peligrosa playa” (III, 138) de Roma¹⁶. En ningún puerto hace escala; costea después la isla con el volcán Strómboli, como lo había hecho el barco de Caporali —el viento ayuda a evitar la isla¹⁷— y también Gaeta, recordada por haber tomado nombre de la nodriza de Eneas, como en el *Viaggio* de Caporali. Se acerca el navío a Nápoles, que aquí se ensalza y alaba como la esplendorosa Parténope “de castillos y torres coronada” (III, 160), bajo cuyo monte¹⁸ yacen las cenizas de Virgilio y Sannazaro. Es interesante ver cómo Cervantes exalte la ciudad a la que Caporali había tildado de nodriza de astutos rateros. Pasan el estrecho de Mesina con sus dos monstruos, Escila (que el autor escribe Scila, etimológicamente) y Caribdis, que amedrentan al propio Mercurio; finalmente están a la vista los Acroceraunos de Epiro, Corfú y finalmente el monte Parnaso. Apolo aquí recibe el bajel cargado de poetas, y entretiene a nuestro poeta en especial.

Sin embargo, el canto termina con un elemento que ya hemos encontrado en Aretino: los poetas que se abalanzan sobre las aguas de las fuentes poéticas (unos sorbiéndolas moderadamente, otros atragantándose) son recibidos en el jardín

16 No se entiende por qué la define peligrosa, además de ancha, que sí lo es, la playa de Ostia. Entra la duda de que sea una alusión a los peligros de la Corte romana, tan subrayados por sus antecedentes italianos.

17 Los comentaristas, en la nota 38 de p. 66, a este v. 142 del tercer canto dicen que “isla infame” se refiere no a Estrómboli, que se acaba de describir llena de fuego y azufre, sino a la bellísima Capri. ‘Infame’ latinamente, por la mala fama que dejó Tiberio, que allí pasó sus últimos años. Sin embargo, Estrómboli está cerca de Sicilia, y hasta “de lejos”, como dice el poeta (III 139) sería difícil ver sus humos; Gaeta está más al norte de Nápoles (y de Isquia y Capri), pero, contrariamente a lo que sería lícito esperar, se nombra después de la misteriosa “isla infame”, que a lo sumo se tenía que ver después. Pero hemos visto ya en Caporali las maravillas que puede hacer la Licencia Poética.

18 El término “monte” puede llevar a confusión; Posillipo (mencionado en la n. 40 al v. III, 149, p. 66, por los comentaristas) es solo una diminuta colina a cuyos pies los romanos habían cavado una fosa defensiva. Y la zona de la galería-cueva se llama Piedigrotta: allí se encuentra la tumba de Virgilio. Jacopo Sannazaro está sepultado en una iglesia de la costa baja napolitana llamada Mergellina. El poeta menciona a los dos grandes poetas bucólicos, y el “monte”, a cuyos pies están, bien podría ser el Vesuvio, símbolo de Nápoles.

maravilloso de Parnaso por el propio Apolo, que a todos los corona (como en el fresco de Raffaello), con coronas de varios árboles, según sus méritos y características (como en Aretino, aunque aquí no aparecen las plantas que celebran sus maldades, como la ruda y ortiga) y finalmente los obliga a sentarse según su jerarquía. Pero como a Aretino, a nuestro poeta no se le da ningún escaño, y esto motiva su desdén y enojo.

Apolo, que se ha descrito sobre todo como Sol, con su carro y sus rayos, acompañado sí por las Musas, pero también por las Horas, ha mencionado varias veces en el canto tercero que espera un ejército para librar una guerra. Y ya en el canto primero Cervantes ha rememorado sus hazañas bélicas. Desde el canto IV el poema toma un derrotero propio, que ampliará hasta el nivel de una batalla con dos ejércitos, volviendo básico el tema del combate o la lucha a golpes entre los buenos poetas y los malos que quieren escalar el Parnaso. Este contraste entre buenos y malos poetas está presente ya en los antecedentes italianos, pero Cervantes hace de él su tema central y más extenso, añadiendo su personal queja por el poco reconocimiento, los pocos honores que se le tributan a él mismo, el “Adán de los poetas” (I, 202).

De hecho, el canto cuarto lo dedica en gran parte a rememorar sus obras, a ensalzarlas, y nuestra curiosidad se agudiza cuando nombra algunas –como *La Confusa* (IV, 16)– que no tenemos, u otras que no reconocemos, como los “romances infinitos” que pregonan en el v. 40 del mismo Capítulo. El poeta nos informa además que está escribiendo el *Pirsile* (*sic*, IV, 47), del cual espera la mayor gloria.

El canto presenta a continuación una hermosísima personificación alegórica de la Poesía, pero a su lado “Hay otra falsa, ansiosa, torpe y vieja” (IV, 169), sujeta a crisis convulsivas, que “no acierta a pronunciar, y si pronuncia / absurdos hace y forma solecismos” (IV, 176-77). El poeta está creando algo todo suyo, un poema amplio y lleno de imágenes propias, gracias algunas, hermosas la mayoría. No deja de mencionar nombres en cada canto, pues quiere hacer un índice de los poetas de su tiempo; y como ya hemos visto, mezclados con los grandes nombres, se mencionan muchos desconocidos para la historia, autores de un solo poema como dedicatoria a la obra de otro.

En el canto quinto empieza la lucha, en tono burlesco: Apolo pide a Neptuno que hunda un barco de malos poetas, pero por intervención de Venus (vestida de luto por su Adonis!), estos se transforman en calabazas y odres, y así no se ahogan (“no veo calabaza o luenga o corta / que no imagine que es algún poeta / que allí se estrecha, encubre, encoge, acorta”; V, 229-31). La fantasía se desborda; el modelo italiano que sirvió de inspiración se queda atrás.

Habrán todavía en el canto sexto dos elementos que ya conocemos desde Are-

tino y Caporali: un sueño de nuestro autor (“dormí y soñé”, VI, 10). Después de una disquisición sobre las ensoñaciones en las “dos horas” (VI, 40) que duerme, ve cosas prodigiosas: “Palpable vi... mas no sé si lo escriba, / que a las cosas que tienen de imposible / siempre mi pluma se ha mostrado esquivá” (VI, 49-51). Ve una turba de poetas cortesanos y una figura alegórica que se hincha y levanta hasta el cielo: es la Vanagloria, hermana de la Mentira y la Adulación. Es este un tema tópico de la cortesanía, que aquí está desarrollado con lujo de detalles.

El canto séptimo está destinado a la descripción de los dos ejércitos que combaten: inicia con un apóstrofe a la “belígera musa” (VII, 1). Apolo guía el bando de los buenos, definidos “católicos”, con un cisne como insignia; y los malos se definen “bárbaros” (que no herejes). La lucha se desarrolla a golpes de libros: es otra imagen metafórica análoga a la estructura del barco constituida por formas poéticas. Veinte de ellos pasan al bando enemigo, y nuestro poeta se explaya en nombres, alabanzas y algunos denuestos que son, como se ha visto, el principal propósito de su poema.

En el octavo y último, se celebra la victoria; los dioses y las musas festejan y coronan a nueve poetas, de los que no se da el nombre (dice la Envidia: “... Será posible que en España / haya nueve poetas laureados?” VIII, 97-98). Pegaso llega también, y está descrito en son de burla, como es ya tradicional en un poema como este: “Envidiarle pudiera Rocinante / al gran Pegaso de presencia brava / y aun Brilladoro del señor de Anglante” (VIII, 136-38), pero otras figuras míticas se acercan: Morfeo acompañado por la Pereza y el Silencio.

El poeta se duerme y se despierta en Nápoles, “de Italia gloria, y aún del mundo lustre / pues de cuantas ciudades él encierra, / ninguna puede haber que así le illustre” (VIII, 256-58). Y las alabanzas no terminan: “apacible en la paz, dura en la guerra / madre de la abundancia y la nobleza / de éliseos campos y agradable sierra” (VIII, 259-61). Esta segunda alabanza de la ciudad partenopea podemos considerarla un desquite de los versos de Caporali, que bien conocía Cervantes: “gente a robar fin da la cuna avvezza, / che mentre su le forche un se ne appicca / un altro robba al boia la gavezza” (Caporali, vv. 52- 54): tan acostumbrados a robar desde su más tierna infancia, que hasta al verdugo le roban el cabestro mientras está ahorcando a alguien más.

No deja de sorprendernos nuestro poeta narrándonos al final del poema su encuentro con un joven: “un mi amigo llamado Promontorio” (VIII, 272; se interpreta normalmente como nombre, pero Benedetto Croce afirma que era apellido, usado en las tierras del sur de Italia¹⁹), al que llama “hijo” y quien lo llama

19 La nota 50, p. 154, de la edición consultada afirma que Croce dice que es “nombre”; en realidad, en el artículo citado, dice claramente que es *cognome*, o sea, apellido, lo que nos confunde aún más

“padre” VIII, 280), para poner en sobresalto a los biógrafos, que nunca salieron de este acertijo. Asiste a la gran fiesta para la boda de Ana de Austria y Luis XIII de Francia (y no olvidemos que Cervantes había deseado ser el encargado de la crónica de esta histórica boda), tiene una breve conversación en italiano con un gentilhombre del que no se sabe con precisión la identidad, y termina su viaje con la queja de dos poetas excluidos de sus listas. “Así el discreto Apolo lo dispuso” (v. 451), se disculpa nuestro poeta, que regresa a su “antigua y lóbrega posada” (v. 455) para descansar de su largo viaje.

Es esta una pausa amena, una forma ingeniosa y alegre para hacer un panorama poético de la España de sus tiempos, para reivindicar su supremacía y demostrar que también podía alcanzar excelencia en la versificación. Tiempo después añade unas deliciosas páginas en prosa a su *Viaje a Parnaso*, una “Adjunta al *Parnaso*” donde, mezclando narración y diálogos teatrales (sus dos formas de escritura excelentes), conversa con Apolo sobre lo que debe ser la verdadera función del escritor y poeta. Su presencia, su “yo” narrador y protagonista campean con más fuerza que en sus predecesores o seguidores: bien lo analiza Jean Canavaggio, que busca esa presencia en su texto, como reza el título de su estudio, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, afirmando que “la crítica contemporánea tiend[e] a interpretar la trama mitológica que emparenta el poema con sus modelos, como la máscara tras la cual el autor-narrador se oculta para mejor revelarse” (Canavaggio 1981: 39). Pero la voluntad de hablar en primera persona con toda seriedad no coarta el deseo de divertirse y divertir al lector.

La inspiración italiana es reconocida y está presente en muchos puntos del poema. Bromea el poeta en el octavo canto cuando dice que usa un instrumento “suyo” para guiar a danza las musas: “mío no dije bien; mentí a la usanza / de aquel que dice propios los ajenos / versos que son más dignos de alabanzas” (vv. 61-63). Pero la inspiración no es plagio, y el seguir una senda ya trazada no excluye el llegar más lejos o a otra meta. Como dice Maria Caterina Ruta en su estudio sobre “Cervantes e l’Italia”:

Il valore riduttivo attribuito nei secoli più recenti a parole come ‘fonte’, ‘imitazione’, ‘prestito’, ‘variante’, oggi si è modificato a favore di un’ottica che considera il gioco intertestuale e la contaminazione fra opere e generi come processi normali di trasmissione della tradizione letteraria, colta e popolare, nel tempo e nello spazio (Ruta 2013: 97).

sobre la “filiación” e identidad del joven napolitano.

Bibliografía citada

- ARETINO, PIETRO (1913), *Libro primo delle lettere*, ed. Fausto Nicolini. Bari, Laterza.
- , (1991), *Dialogo. Sei giornate*, ed. Angelo Romano. Milano, Mursia: 165-199. Consultado en www.liberliber.it.
- CAPORALI, CESARE (1993), *Il viaggio di Parnaso*, ed. Norberto Cacciaglia. Perugia, Guerra-Università per Stranieri.
- CAMPANA, PATRIZIA (1999), “Encomio y sátira en *El viaje del Parnaso*”, *Anales Cervantinos*, 35: 75-84.
- CANAVAGGIO, JEAN (1981), “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1/1: 29-41.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1996), *La Galatea, Obra completa* 1, eds. Florencio Sevilla Arroyo; Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza Editorial.
- , (1997), *Viaje del Parnaso, Obra completa* 12, eds. Florencio Sevilla Arroyo; Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza Editorial.
- CROCE, BENEDETTO (1899), “Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes”, *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, Victoriano Suárez: 161-93.
- LOKOS, ELLEN D. (1991), *The Solitary Journey. Cervantes's Voyage to Parnassus*, New York, Peter Lang.
- MACHIAVELLI, NICCOLÒ (1952), *Il Principe, I classici italiani*, ed. Luigi Russo. Firenze, Sansoni: 23-203.
- MANZONI, ALESSANDRO (1953), *Opere*, ed. Riccardo Bacchelli. Milano-Napoli, Ricciardi.
- RIVERS, ELIAS (1993), “Cómo leer el *Viaje del Parnaso*”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos: 105-116.
- RUTA, MARIA CATERINA (2013), “Cervantes e l'Italia. Un furto di parole in corso”, *Parole Rubate*, 8: 97-124.

