

Musa iocosa mea: Entusiasmo, auto-representación y muerte en el Prólogo al *Persiles*¹

Julio Vélez Sainz

Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid
jjvelez@ucm.es

Recepción: 05/05/2016, Aceptación: 19/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

En este trabajo realizamos una interpretación del último texto, y por ende, el testamento literario de Miguel de Cervantes Saavedra. En el prólogo a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, que compuso el alcañino poco antes de su muerte, el autor actúa al contrario que en la común sublimación *premortem* o *postmortem* de los escritores de su momento: presenta a su lector como un aficionado indocto y a sí mismo como un viejo hidrópico. Con esta toma de posición (por usar la terminología bourdieuana), Cervantes se inserta dentro de una genealogía de escritores jocosos que buscan el *enthousiasmos* como método compositivo en unas palabras finales que sirven, *animus iocandi*, como testamento literario, como exequias textuales y como despedida del campo literario.

Palabras clave

Cervantes; *Persiles*; entusiasmo; auto-representación; muerte; campo literario; Bourdieu

Abstract

Musa iocosa mea: Enthusiasm, Self-fashioning and Death in the Prologue to the Persiles
The following paper analyzes Cervantes's last text and literary will. In his prologue to his *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, which he put together days before his actual death,

1. Este artículo se enmarca dentro de los objetivos investigadores de los proyectos Primer Teatro Clásico Español (PTCE); del Plan Nacional de Investigación (FFI2015-64799-P) y «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)», (H 2015/HUM-3366).

Cervantes embraces a position contrary to the most common *premortem* or *postmortem* sublimation of writers and fashions himself as a hidropic old man and his readers as burlesque unlettered *aficionados*. With this *prise de position*, Cervantes inserts himself into a genealogy of jovial writers who delve into *enthousiasmos* as a writing method. These final words serve *animus iocandi* as will, exequies, and farewell to the literary field.

Keywords

Cervantes; *Persiles*; enthusiasm; self-fashioning; death; literary field; Bourdieau

Pocas páginas hay más emocionantes dentro del gigantesco mar que es nuestro Siglo de Oro que el prólogo a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes y Saavedra. En ellas, el autor, a las puertas de la muerte efectúa un repaso de su memoria, momento y anhelos, y pronuncia una emocionada despedida a los lectores y amigos. Estas palabras son, en puridad, el testamento literario de un autor que se caracteriza, precisamente, por jugar a la presentación de sí mismo. No obstante, no ha sido excesiva la atención de la crítica a este texto. Aunque los estudiosos que se han acercado la han ponderado entre las obras más interesantes del alcalaíno. Alban Forcione opina que en él se expresa el «Cervantes of the open road, always reminding us of the poverty of conventional schemes of order, of the disproportion of all proportion» (1970: 347-348). Joaquín Casalduero recuerda la familiaridad de la época con la muerte hasta el punto de que Felipe II insiste que le sea advertida la llegada de la parca (1975). Por su parte, Juan Bautista Avalle-Arce habla de «un extraño sentido de la temporalidad» al mencionar que Cervantes casi acierta con la fecha de su muerte (1969: 48 n15). Como resume Teresa Herráiz de Tresca: «La mayor parte de su extensión se va en ‘donaire’ de un humor lleno de ternura. La descripción del estudiante, como la de la reacción de Cervantes a los elogios, solicitud y consejos de aquel, tienen en común el mismo esquema: buena voluntad cordial, pero desmañada e ineficaz, descrita a la vez como

algo ridícula y como actitud anclada en valores sólidamente tenidos por tales» (1988: 56). Por nuestra parte, ofrecemos una lectura de estos párrafos desde la noción que del autor se tenía en el Siglo de Oro a partir de la teoría de los campos literarios en su versión bourdeana.

Vista desde el prisma de la conformación y desarrollo de los sistemas sociales de promoción de la cultura, la muerte del autor es una toma de posición más dentro del campo literario. En la tradición de la crítica de sistemas de producción artística, Pierre Bourdieu mantiene que el significado de las obras canónicas de la alta cultura cambia dependiendo de las nuevas estructuras de significación y de los posicionamientos (*prises de position*) de los agentes de significación dentro de éstas (1993: 30)². Los movimientos frente a la muerte, tendentes a la sublimación del autor, pueden dividirse en tres grandes motivos: la figuración *post mortem* de un autor por un amigo o editor, la autofiguración *pre mortem* del autor por sí mismo, y la que encontramos en este texto: una reconstrucción —a ratos paródica, a ratos entregada— del discurso funerario literario. Pasemos a ejemplificar cada movimiento.

El primero de los movimientos, la representación *post mortem* en la que un editor, un amigo o un «aficionado» —en un claro ejemplo de autoría sindicada o de desplazamiento autorial— realiza unas efemérides de la muerte, se relaciona con los mecanismos alegóricos del *eon* barroco que describe Fernando Rodríguez de la Flor, que reflejan juegos nihilistas con una pulsión obsesiva con temas mortuorios, para desplegar una «suerte de ontología negativa» (2002: 63). Se multiplican emblemas, descripciones de fiestas, túmulos y monumentos. No resulta extraño en este claroscuro creativo la diseminación de textos monumentales. Las obras póstumas de Góngora, Quevedo, Lope de Vega funcionan como lo que he dado en llamar «exequias textuales», que inscriben al poeta en la historia y el canon literario. Esta tendencia es, con mucho, la más común. Encontramos ejemplos de esta en los paratextos (lugar propicio para este tipo de discurso) e ilustraciones de los textos preparados tras la muerte del autor. Así funcionan, por ejemplo, las *Obras de don Luis de Góngora* o «Manuscrito Chacón» de Luis de Góngora, editado por Antonio Chacón. Muerto don Luis de Góngora en 1627, Antonio Chacón recogió las obras del poeta, las mandó copiar con cuidada caligrafía en vitela, agregó un retrato del cordobés y dedicó el libro al Conde-Duque de Olivares para que lo incluyera en su librería personal³. En los paratextos, la esperanza de inmortalidad de Góngora queda supeditada al

2. Ya es amplia la crítica de los sistemas literarios en el mundo hispánico. Entre otros, podemos destacar los estudios de Janine Montauban (2003) y de Francisco J. Sánchez (2003) sobre la novela picaresca, el de Carlos Gutiérrez sobre Quevedo y los campos literario y de poder (2005), y de Pedro Ruiz Pérez (2009) sobre la autoconciencia poética de Boscán a Góngora (2009) y de Antonio Sánchez Jiménez sobre Lope de Vega (2006).

3. El *Manuscrito Chacón* está custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid: Mss. Res. 45, 45 bis y 46.

favor de Olivares de recibirlas a su sombra y protección. Esta imagen se subraya con el poema introductorio que dice:

el árbol de victoria
 que ciñe estrechamente
 tu gloriosa frente
 de lugar a la hiedra que se planta
 debajo de tu sombra y se levanta
 poco a poco, arrimada a tus loores. (vv. 35-40)

La imaginería funérea es bastante clara: la hiedra que se sitúa al amparo de la sombra del mecenas. Como analizamos en nuestro trabajo de 2006, el poema se completa con un aparataje de ilustraciones, aparato marginal e introducción con el fin último de crear un eterno monumento simbólico al cordobés, una «tumultuaria impresión»⁴. En el frontispicio del *Manuscrito* aparece un escudo con forma de arco que se sustenta en dos patas de león adornadas con frutos (símbolo de abundancia); el arco se sustenta en un podio que presenta dos emblemas: un arbusto de laurel y un olivo del que pende una corona triunfal con un lema «Cedit Minervae Phoebus» [Febo (cede/se inclina) ante Minerva] —alegoría de la dependencia entre artes y ciencias—y un olivo y un cisne con el lema «Vivit et Manibus Umbra», [Y vive en los despojos a la sombra]—, que referencia a Góngora, cuyos despojos viven a la sombra del protector (Figura 1). Las empresas utilizan el léxico de la fama más tópico: el cisne que canta más dulcemente en su muerte, el laurel de la eternidad, la sombra del olvido, el túmulo, etc.

4. Posiblemente influidas por Chacón, las ediciones posteriores de Góngora también desarrollan el aspecto monumental de la obra. Esto es obvio en las *Lecciones solemnes* (1630) de Pellicer, que presentan un «Túmulo honorario a la memoria grande, y en lo mortal inmortal, de don Luis de Góngora y Argote», el cual copia el grabado y el poema que abren el *Manuscrito Chacón*, el aspecto lingüístico queda también apuntado «dio nuevo ser al idioma español».



Figura 1.

Grabado de portada del *Manuscrito Chacón* de Luis de Góngora.

También tiene esta función de «exequia textual» *El Parnasso español* de Francisco de Quevedo, edición póstuma de Joseph González de Salas (Madrid, 1648)⁵.

5. En mis estudios me refiero a la edición de Quevedo/Salas como *El Parnasso español*, en contra de la transcripción más común *El Parnaso español* (sin esos geminadas). Cabe destacar que en la época se hacía distinción entre «Parnasso» y «Parnaso». En las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*,

En la calcografía, cincelada por Alonso Cano a partir del diseño del propio González de Salas, encontramos una imagen sublimada de Quevedo llegando a la cima del Parnaso español, que gentilmente rinde pleitesía a las nueve musas mientras Febo le corona con el laurel de la victoria. Al fondo se observan las dos cumbres del Parnaso y a Pegaso creando la fuente Hipocrene. Los *marginalia* recalcan, al igual que en el caso gongorino, el mensaje visual: en este «Parnaso español, parece que se quiso sustituir *Apolo* mismo en Don Francisco de Quevedo Villegas; y con este intento allí le comunica su Laurel, que le Corone para el *Hércules* juzgo a excelencia eligido» (1648: 2). El editor decide representar al autor, al receptor y a sí mismo dentro de un Parnaso hispanizado donde se convierte Quevedo en el Apolo hispano y el Duque de Medinaceli en el Hércules español. Puesto que Hércules es el guarda del monte, es posible que sea esta una referencia al mecenazgo del Duque.

El segundo movimiento importante es el de la autofiguración *premortem* en la que el poeta se imagina muerto, pero no se enfrenta con la realidad de la misma. Los poemas se convierten en *monumenta* y los poetas declaran haber hecho eternos a sus mecenas, a sus personajes o a sí mismos. Abundan ejemplos de literatura monumental en la antigüedad clásica. Horacio presenta su propia obra como garante de su inmortalidad en el *carmen* XXX:

Exegi monumentum aere perennius
 [...] usque ego postera
 crescram laudē recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita virgine pontifex.
 [...] sume superbiam
 quaesitam meritis, et mihi Delphica
 lauro cinge volens, Melpomene, comam. (lib. III. oda XXX. vv. 1-16).

Horacio lleva a cabo (*exegi*) un monumento que perduraría con la gloria del imperio romano. En un acto performativo, el poema hace lo que predica. El «monumento» de su poema se construye delante de nuestros ojos y queda perenne memoria de la de su autor, lo que corrobora Horacio al mencionar que la Musa Melpómene le es propicia y le canta. Posteriormente el monumento textual llegó a tener carácter de *topos*⁶. Con la difusión del humanismo medieval y renacentista

Fernando de Herrera aclara que «Los griegos lo escriben con doblada s, los latinos una vez con doblada, otra con simple, porque no doblaban los antiguos las consonantes» (2001: 435). Personalmente, me parece la mejor solución gráfica (aunque no tenga en cuenta las reglas comunes de edición y modernización, de lo que soy consciente) por el hecho de que un hombre con la erudición clásica de Quevedo, que se jacta de traducir y «mejorar» a Anacreón en repetidas ocasiones (Quevedo 2013: 157; cf. Jauralde 1998: 936), que traduce a Epicteto y al pseudo-Focílides y que demuestra tanto interés en el motivo parnasiano, no puede ignorar la diferencia.

6. También Propertio (lib. III, p. 2) y Ovidio (*Metamorfosis* lib. XV. vv. 871-879) declaran culminar obras que no se podrán destruir nunca.

se agudiza la obsesión con la fama⁷. En el grabado que acompaña a los poemas elegíacos de Quevedo en *El Parnasso español*, se puede ver significativamente un *monumentum* en un camino que observa una segunda imagen de Melpómene (Figura 2)⁸. Otro ejemplo de esta prefiguración *premortem* sería los textos de Petrarca en los que el poeta se imagina moribundo, un ejemplo señero sería el famoso soneto XXXIII de Garcilaso, «A Boscán desde la Goleta», en la que el toledano se imagina deshecho en Cartago: «y en llanto y en ceniza me deshago» (v. 14). El soneto al caballero portugués que inicia *La Vega del Parnaso* de Lope de Vega combina ambos movimientos. Mientras que en la «Advertencia a los lectores» el editor mantiene este soneto y la *Silva Moral al Siglo de Oro* en estado moribundo como corresponde a un cisne divino, el autor se refleja en este caballero ya muerto. La advertencia dice: «parece que pronosticó después de su muerte en lo que había de estimarse hombre tan eminente, e insigne como fue. Advierta el Lector que fueron los últimos versos que compuso este soneto» (1637: 1r). En el Soneto que sigue Lope celebra a un «Docto Gabriel» a quien Lisboa le debe más memoria que a Aquiles pues la convirtió en un «Fénix inmortal» (1637: 4r). Se trata, pues, de un monumento textual, unas palabras finales del autor que antes de morir busca dejar un legado. Podríamos denominar esta postura como «epitafio textual» o «bibliotafio» o espacio de emergencia funérea del libro (en la siempre oportuna terminología de Rodríguez de la Flor (1997: 16).

7. Según destaca Domingo Ynduráin «todos los hombres de letras, desde Petrarca a Erasmo valoran la fama por encima de todo, mueren por ella» (1994: 98). Para el tema de la fama en la literatura hispánica se debe consultar el clásico de María Rosa Lida de Malkiel (1952). En términos históricos se debe leer el estudio de Leo Braudy (1986), quizás con la revisión de Geoffrey Ribbans (2000) si se desea obtener coordenadas de análisis válidas en el Siglo de Oro.

8. Como aclara González de Salas es claro que, por muchas dudas que haya de su función en las *auctoritates* de Calímaco, Fulgencio Planciades, Horacio, o el pseudoAusonio, Melpómene preside «toda celebración fúnebre» (1648: 110).



Figura 2.

Grabado de portada de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo.

Frente a esta concepción sublimatoria de la palabra poética, del poeta como vate y de la poesía como *numen* inspirador capaz de eternizar la memoria, el prólogo al *Persiles* presenta una curiosísima reconstrucción de la tradición epidíctica y del discurso funerario. El texto está trufado de pasajes de la tradición literaria de las despedidas, que supera ampliamente. En primer lugar, encontramos ecos bíblicos: «Mi vida se va acabando y, al paso de las efemérides de mis pulsos, que a más tardar acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida» (1969: 48), que evoca el gran texto paulino de despedida y esperanza: «he concluido mi

carrera, he guardado la fe» (2 Timoteo, IV, 6-8). El *topos* de la despedida fúnebre aparece de manera muy clara: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!» (1969: 49). En el *Viaje del Parnaso* se lee un fragmento parecido:

Adiós dije a la humilde choza mía;
 adiós, Madrid, adiós tu Prado y fuentes
 que manan néctar, llueven ambrosía.
 [...]

 Adiós, hambre sutil de algún hidalgo,
 que por no verme ante tus puerto muerto
 hoy de mi patria y de mí mismo salgo. (vv. 115-132)

En el *Viaje del Parnaso* Cervantes sale de sí mismo en un remedo del éxtasis (literalmente salida de sí o *ek-stasis*) del poeta vate que por medio de la *mania* inicia la abducción de las musas necesaria para llegar a la cumbre del monte. Se trata también de un lugar común teatral en el que los personajes se despiden de la ciudad origen a la que saben que han de retornar. Encontramos ecos de este motivo, por ejemplo, en *La francesilla* de Lope de Vega, donde se efectúa una división entre los espacios urbanos de las despedidas de Feliciano y Tristán a Madrid (vv. 320-390)⁹.

No obstante, la tradición funérea es contrapesada por varias instancias de carácter jocoso que permiten descargar de solemnidad el momento. Una de las figuras claves para el pasaje es el personaje del estudiante. Como apunta Herráiz de Tresca: «el tal estudiante viene a ser el lector real de Cervantes, diferente del que constituía la expectativa habitual de un escritor, incluido el propio Cervantes: un modo de leer diverso de la lectura culta de entonces, con su entramado de citas, evocaciones y alusiones, su inserción en modelos conocidos y prestigiosos» (1988: 57). La caracterización del personaje no deja lugar a dudas:

un estudiante pardal, porque todo venía vestido de pardo, antiparas, zapato redondo y espada con contera, valona bruñida y con trenzas iguales; verdad es, no traía más de dos, porque se le venía a un lado la valona por momentos, y él traía sumo trabajo y cuenta de enderezarla. (Cervantes 1969: 47)

Como insiste Cervantes dos veces en escasas líneas, se trata de un estudiante pardal, por lo tanto relacionado con el conocimiento escaso (el pardo era el color de los estudiantes de los primeros cursos) que remite al falso listo, el *sofo-moros*

9. Luis Cernuda, hábil lector cervantino, remeda este mismo pasaje en «Despedida» de *Desolación de la quimera*: «Adiós, adiós, manojos de gracias y donaires / que yo pronto he de irme, confiado, / adonde, anudado el roto hilo, diga y haga / lo que aquí falta, lo que a tiempo decir y hacer aquí no supe» (vv. 333-336).

erasmiano. Como indica el de Róterdam, la locura quiere diferenciarse de aquellos que reivindicar para sí «el título y la máscara de sabiduría y que deambulan sin embargo como monas enfundadas en púrpura o asnos con piel de león. Ya que, aunque con celo finjan, siempre —por algún lado— les salen sus prominentemente orejas de Midas [...] ¿No es por ventura lo más justo que los llamemos locosabios?» (2007: 14).

El estudiante cervantino tiene los rasgos principales del *sofo-moros* erasmista. A la par que él, mantiene los rasgos de educación reglada del momento mientras mantiene intacta su estulticia. Las orejas de Midas (símbolo inequívoco del *ignoramus*) lo delatan. No sabe llevar sus ropajes: la valona, signo de estudio, se le mueve de un lado al otro al igual que la mona que se viste de púrpura (de seda diríamos hoy día), sigue quedándose mona. El estudiante funciona como imagen del que no sabe comportarse cortésmente: «cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo, que con toda esta autoridad caminaba» (1969: 47-48), «le eché a perder de todo punto la valona» (1969: 48).

El pardal no tiene autocontrol; es desmesurado e ignorante. Reflejo de esto es su estatus de caballero pues se señorea al igual que el burro que lleva la piel de un león. De hecho, Cervantes otorga el «victor» —señal todavía hoy día de la obtención del grado de doctor— a la burra del estudiante y solo por haber sido buena caminante: «a mi burra se le ha cantado el victor de caminante más de una vez». Es, claro, uno de tantos «aficionados ignorantes». No es de extrañar, pues, que se permita opinar sin más ante el mal que aqueja al escritor: «Esta enfermedad es de hidropesía, que no la sanará toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiese. Vuesa merced, señor Cervantes, ponga tasa al beber, no olvidándose de comer, que con esto sanará sin otra medicina alguna» (1969: 48). No obstante, pese a su descortesía y desmesura, el estudiante tiene buen natural y alaba al autor con una serie de epítetos alimbarados: «el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas» (1969: 47).

El estudiante apoya una representación bastante burlesca que efectúa Cervantes de sí mismo. Para el estudiante, el alcaláino sufre de «hidropesía» que, como indica Covarrubias, era enfermedad que impedía saciarse por mucho que bebiera: «el hidrópico por mucho que beba nunca apaga su sed» (1943: 686), lo que refrenda el propio autor: «eso me han dicho muchos» (1969: 48). Recordemos que Cervantes salía en compañía de Esquivias «por mil causas famoso, una por sus ilustres linajes y otra por sus ilustrísimos vinos» (1969: 47). Esquivias, aldea donde Cervantes se casó con Catalina de Salazar ha de ser para él necesariamente lugar de «buenos linajes» (el suyo, sin ir más lejos). Llama la atención, sin embargo, el énfasis con que Cervantes habla de los vinos del lugar y los sitúa junto a su propia «cepa». Es obvio, pues, lo que insinúa el estudiante pardal. Cervantes en sus últimas palabras se refiere a los buenos vinos del pueblo de su mujer, y se representa en sus últimas palabras como un gran bebedor. Propongo que el uso jovial del alcohol en el texto cervantino actúa como detonante de

un espacio ético y festivo¹⁰. Esto es algo que la historia cultural del vino ha definido como *symposion*, celebración ritual, filosófica, dialógica, ética y étlica de contertulios que buscan llegar al «entusiasmo» (*enthousiasmos*) o posesión divina por Dionisos.

Como alimento sacramental que es, junto al pan y el aceite, el zumo destilado de la uva es un instrumento para el conocimiento, un símbolo de vida (en cuanto a su conexión con la supervivencia del diluvio), de la sangre y del amor (Toussaint-Samat, 1992, capítulo 9). En el *Simposio* de Platón, tratado sobre el amor que lógicamente celebra ampliamente también al vino, se destacan las *manias* de los poetas en medio de estas fiestas étlicas (Toussaint-Samat 1992: 263). Los asistentes a los *symposia* se embarcaban en diálogos filosóficos (como el de Platón), en juegos de tipo verbal o musical y en recitales de poesía. En estas reuniones se premiaba tanto el beber mucho como el no mostrar los síntomas que esto acarrea. De hecho, en la misma obra platónica se recuerda que Sócrates es un gran bebedor de constante cabeza fría. A esto se refieren los poetas de la Antigüedad Clásica y de la Edad Media, que se presentan como borrachines: Horacio se describe como tomado por una *amabilis insania*, por lo que es llevado por Baco (*Carmen* III, v. 25) y en el *Arte poética* se presenta como «vesanus poeta» (v. 455); Fulgencio se auto-representa como «poeta furens» (p. 3). Terencio opinaba que *sine Baccho friget Venus*. De igual modo, Ovidio y Virgilio usaron el vino para llegar al furor poético¹¹. El caso más elaborado es el del goliárdico Archipoeta, quien escribe su propia muerte dominado por el furor del alcohol:

Michi numquam spiritus poetrie datur
Nisi prius fuerit venter bene satur;
Dum in arce cerebro Bachus dominatur
In me Phebus irruit er miranda fatur. (x.16-19; Watenphul, p. 75)

10. Un uso paralelo encontramos en el *gaudeamus* que jalona la experiencia italiana de Tomás Rodaja (texto con tintes biográficos) antes de convertirse en *El licenciado vidriera*: «Allí conocieron la suavidad del Treviano, el valor del Montefrascón, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos Candia y Soma, la grandeza del del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola, sin que entre todos estos señores osase parecer la bajeza del Romanesco. Y, habiendo hecho el huésped la reseña de tantos y tan diferentes vinos, se ofreció de hacer parecer allí, sin usar de tropelía, ni como pintados en mapa, sino real y verdaderamente, a Madrigal, Coca, Alaejos, y a la imperial más que Real Ciudad, recámara del dios de la risa; ofreció a Esquivias, a Alanís, a Cazalla, Guadalcanal y la Membrilla, sin que se le olvidase de Ribadavia y de Descargamaría. Finalmente, más vinos nombró el huésped, y más les dio, que pudo tener en sus bodegas el mismo Baco» (Cervantes 1980, vol. II, p. 48). La mención a los vinos en la novela ejemplar está situada en el momento de la llegada a Génova, que sirve como culminación del viaje formativo de Rodaja por Italia siguiendo la carrera de las armas, toda vez que ha acabado la de las letras. Para un uso distinto, ya contemporáneo, véase Vélez-Sainz (2003b, pp. 43-58).

11. Para Virgilio véase Griffin, 1995, pp. 283-95; para Ovidio, La Penna, 1995, pp. 266-282; y sobre la figura del poeta *furens*, Curtius (p. 474).

Meum est propositum in taberna mori,
 ut sint vina proxima morientis ori.
 Tunc cantabunt letius angelorum chori:
 'Sit Deus propitius huic potatori!' (Carm. x.12; Watenphul, p. 75¹²)

Si el archipoeta se imagina muriendo en una taberna, Cervantes lo hace a la salida de Esquivias tras unos buenos tragos. Juegan ambos con el sentido ambiguo del *vates* raptado por la *mania* y el *numen* del poeta. Este es el caso del fresco de Rafael sobre la personificación de la poesía de la *Stanza della segnatura*, coronada con laurel y sosteniendo libro y lira, sentada en un banco de mármol con cabezas talladas en los brazos, flanqueada por dos querubines con la inscripción *numine afflatur* (de la *Eneida* de Virgilio) (Figura 3).



Figura 3.
 Alegoría de la poesía, *Stanza della segnatura* de Rafael.

En este sentido cobra nuevos significados el apelativo que el estudiante pardal aplica a Cervantes: «escritor alegre» y «regocijo de las musas». Si bien Cervantes niega el segundo apelativo —«Yo, señor, soy Cervantes, pero no el

12. Sobre el desarrollo del goliardismo en terrenos castellanos es indispensable el magnífico estudio y antología de Jiménez Calvente, 2009, que no contiene este poema en concreto.

regocijo de las musas» (1969: 47)—, no desmiente el primero. Recordemos que en el *Viaje del Parnaso*, el texto con más completo código parnasiano del Siglo de Oro, Cervantes se niega un lugar en el Parnaso en lo que podría ser una crítica velada al sistema literario del momento (Vélez-Sainz 2003a). Al no negar el apelativo de escritor alegre, Cervantes juega con una suerte de auto-representación burlesca cercana a la del Ovidio del exilio quien en *Tristia* mantiene que «Vita verecunda est, Musa iocosa mea» (II, v. 354). La musa de Cervantes, como la de Ovidio, es jocosa, procaz y divertida¹³.

Esta auto-representación del prólogo del *Persiles* recuerda las del resto de prólogos en los que Cervantes se convierte en personaje jocoso raptado por el *numen*. Como, por ejemplo, el famoso retrato del prólogo de las *Novelas ejemplares*, cuyo retrato sirve como firma autorial (Lorenzo 2007) o la del inicio del *Viaje del Parnaso*:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
 por parecer que tengo de poeta
 la gracia que no quiso darme el cielo,
 quisiera despachar a la estafeta
 mi alma, o por los aires, y ponella
 sobre las cumbres del nombrado Oeta.
 Pues descubriendo desde allí la bella
 corriente de Aganipe, en un saltico
 pudiera el labio remojar en ella,
 y quedar del licor suave y rico
 el pancho lleno, y ser de allí adelante
 poeta ilustre, o al menos magnifico. (Cervantes 2016: 271; Cap. I. vv. 25-36)

Se ha vuelto un lugar común en el cervantismo la falta de capacidad de don Miguel para la poesía a partir de este terceto¹⁴; no obstante, los versos no son más que una racionalización del rapto divino del poeta por las Musas, que bebe del rico licor de Aganipe. Cervantes se presenta como poeta ilustre que pretende salir de sí mismo por medio del entusiasmo y que no lo consigue en un juego metaliterario. Esta visión de la función autorial es coherente con el hecho de que, una vez que han llegado al Parnaso, Cervantes no reciba nunca el laurel. Las referencias al Parnaso desarrollan un juego y el conjunto de *topoi* establece una poética versificada para el poeta ilustre de acuerdo con el ideal neoplatónico. En el mismo texto y ya al final del último listado de poetas del poema y a

13. Véanse también los *Remedia amoris* («hace poco algunos censuraban nuestros libros: en sus críticas mi Musa es procaz» (v. 362).

14. Entre muchos otros, destaca el propio Vicente Gaos, paladín de la poesía cervantina, quien mantiene que «resulta indudable que [Cervantes] no halló en el verso cauce adecuado para la plena expresión de su mundo» (prólogo ix).

punto de cerrar la larga jornada el yo narrativo (supuestamente Cervantes) se describe: «Yo, socarrón; yo, poetón ya viejo» (Cervantes 2016: 393; Cap. VIII. v. 409). Si Cervantes declara ser un poetucho al principio del poema, al final se dibuja como un poetastro socarroncillo. Cervantes resume, en tres adjetivos, su poema y el reflejo de su persona dentro de él. Nuestro autor se identifica como «poetón», lo que lleva obligatoriamente a su situación dentro del orbe literario; el «socarrón» nos conduce a la ambigüedad constante del poema y el «viejo» nos apunta la sensación de memoria literaria del poema. Al superponer los tres adjetivos en un solo verso, Cervantes combina los tres aspectos del poema mientras señala tener perfecta conciencia autorial.

Estos son los términos en los que se mueve la conciencia autorial de Cervantes a la hora de dejar su marca como autor: la «rúbrica del poeta», en los acertados términos de Ruiz Pérez. La «musa» de Cervantes es jocosos, autoflagelante y tremendamente divertida. En este sentido cobra sentido el divertido juego que establece con la convención de las despedidas: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!» (1969: 49). El último párrafo cervantino, su rúbrica final, combina la imagen del veedor, uno de los sentidos del término latino *vates*, que contemplará a sus amigos pronto «contentos en la otra vida». La otra vida es la de la alegría, la *hilaritas* del que supera *hac lachrimarum valle* y del que se une con los seres queridos. El momento de la muerte es el de la felicidad plena: el autor está entusiasmado.

En resumen, dentro del sistema de los campos literario y sus tomas de posición, la muerte es una *prise* más a mantener. Frente a las tendencias sublimadoras comunes en el momento (la representación *post mortem* de un autor que alaba al autor amigo muerto o la autfiguración *pre mortem* de un poeta que se deshace frente al lector), Cervantes desarrolla un tercer movimiento que lo acerca a una genealogía de poetas jocosos que podría retrotraerse a la Antigüedad clásica. El movimiento se fundamenta principalmente en la figura del lector «aficionado» indocto (el estudiante pardal que lo despide) y de sí mismo como poeta burlesco que no ha llegado a la sublimación. Cervantes se presenta burla burlando como un poetón borrachuzo, máscara tras la que asoma el *vates* iluminado por el entusiasmo y raptado por la *mania*. Cervantes contempla su propio fin y se presenta como un autor jocosos y contento frente a la muerte, espacio desde el que contempla el campo literario y su propia experiencia vital. Este espacio permite a Cervantes establecer una genealogía de poetas de musa jovial que *animus iocandi* presenta burlescamente el motivo de la muerte como si de un rito de pasaje más se tratara. El autor, en su rúbrica final, se despide de los lectores a los que espera desde una posición de *hilaritas* y entusiasmo.

Bibliografía

- ARCHIPOETA, *Die Gedichte des Archipoeta*, ed. H. Watenphul and H. Krefeld, Heidelberg, Teubner, 1958.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista de, «Prólogo», *Los trabajos de Persiles y Sigismundo*, Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia, 1969.
- BOURDIEU, Pierre, *The Field of Cultural Production*, trad. Randal Johnson, Nueva York, Columbia University Press, 1993.
- BRAUDY, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and its history*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- CARREIRA, Antonio, «El Ms. Chacón: A tal señor, tal honor» en *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]. Homenaje a Dámaso Alonso*, ed. Juan Chacón, eds. Dámaso Alonso, Pere Ginferrer, Antonio Carreira y Manuel Sánchez Mariana, Málaga, Biblioteca de los Clásicos, 1991, III, 9-21.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Gredos, 1975.
- CERNUDA, Luis, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, ed. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Poesías*, ed. Adrián Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- , *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1982.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1943.
- ERASMO DE RÓTTERDAM, *Elogio de la locura*, ed. Martín Ciordia, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2007.
- FORCIONE, Alban, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FULGENCIO, *Fabii Planciadis Fulgentii v. c. Opera: accedunt Fabii Caludii Gordiani Fulgentii v. c. De aetibus mundi et hominis et s. Fulgentii episcopi Super Thebaiden*, ed. R. W. O. Helm, Leipzig, B.G. Teubneri, 1898.
- GAOS, Vicente, «Prólogo», en *Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, 7-46.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]. Homenaje a Dámaso Alonso*, ed. Juan Chacón, 1628, 3 vols, edición facsímil, eds. Dámaso Alonso, Pere Ginferrer, Antonio Carreira y Manuel Sánchez Mariana, Málaga, Biblioteca de los Clásicos, 1991.
- GRIFFIN, John, «Regalis inter mensas laticemque Lyaeum: Wine in Virgil and Others», en *In Vino Veritas*, eds. O. Murray y M. Tecusan, Roma, British School at Rome, 1995, pp. 283-295.
- GUTIÉRREZ, Carlos, *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.

- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HERRÁIZ DE TRESCA, Teresa, «Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*», *Criticón*, 44 (1988), 55-59.
- HORACIO, *Opera*, ed. Edward C. Wickham, Oxford, Oxford University Press, 1901.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1640)*, Madrid, Castalia, 1998.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa, *Sátira, amor y humor en la Edad Media latina: cincuenta y cinco canciones de Goliardos*, Madrid, Fundación Universitaria, 2009.
- LA PENNA, A. «Il vino di Orazio: nel modus e contro il modus», en *In Vino Veritas*, eds. O. Murray y M. Tecusan, Roma, British School at Rome, 1995, pp. 266-282.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la edad media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- LORENZO, Javier, «En blanco y sin figura: Prologue, Portrait, and Signature in Cervantes's *Novelas Ejemplares*», en *Celebrations and Connections in Hispanic Literature*, eds. Andrea Morris & Margaret Parker, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 142-155.
- MONTAUBAN, Janine, *El ajuar de la vida picaresca*, Madrid, Visor Libros, 2003.
- PELLICER Y TOVAR, Joseph, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630. [BNE R/15199]
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido*, ed. Joseph Antonio González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- , *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, ed. Victoriano Roncero López, Navarra, Eunsa, 2013.
- RIBBANS, Geoffrey, «Herostratus: Notes On the Cult of Fame in Cervantes», en *Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI*, *Studies in Honor of Edward Dudley*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2000, pp. 185-199.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Biblioclasmo: Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.
- , *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: Mito e imagen del poeta en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- SÁNCHEZ, Francisco J., *An Early Bourgeois Literature in Golden Age Spain: Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache and Baltasar Gracián*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelone, *A History of Food*, trad. Anthea Bell, Londres, Blackwell, 1992.

- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001.
- VEGA CARPIO, Félix María Lope de, *Vega del Parnaso por el Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1637.
- , *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1981.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «El anti Parnaso: Armas, letras y socarronería en el *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes», en *Estas primicias del ingenio: jóvenes cervantistas en Chicago*, ed. Francisco Caudet y Kery Wilks, Madrid, Castalia, 2003a, pp. 207-29.
- , «Demonización, simposion, enthousiasmos: la poética etílica y ética de Rubén Darío en *Prosas profanas*», *Hispanófila*, 138, 2003b, pp. 43-58.
- , *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- YNDURÁIN, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.



