

«Sobre las ancas del destino»: las cabalgaduras en el *Viaje del Parnaso*

Julia D'Onofrio

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas

“Dr. Amado Alonso”, CONICET, Argentina

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5512-5017>

juliadonofrio@gmail.com

Resumen

La presencia de animales en el *Viaje del Parnaso* es asombrosa en términos cualitativos y cuantitativos. Tanto las figuraciones animales como los animales concretos que son representados en la obra nos permiten sopesar el manejo cervantino del simbolismo animal y su comunión autobiográfica con algunos de ellos. Llama la atención el lugar de excepción que ocupan cuatro cabalgaduras de condición dúplice (entre concepto y realidad concreta) que simbolizan la ambigüedad e hibridez del mensaje poético. Trayecto vital, viaje fantástico y poesía se conjugan tanto en la mula que trasladó a Caporali —el modelo explícito— como en la cabalgadura-destino, que monta el narrador al comenzar su viaje, pasando por Rocinante, que llevará las obras del alcalaíno hasta los confines del mundo, para culminar con Pegaso, el excelso caballo alado que habita el Parnaso.

Palabras clave: *Viaje del Parnaso*; animales; equinos, deseo; creación poética.

“Sobre las ancas del destino”: The Mounts in *Viaje del Parnaso*

Abstract

The presence of animals in *Viaje del Parnaso* is astonishing in qualitative and quantitative terms. Both the symbolic animal figures and the specific animals represented in the work allow us to consider Cervantes' treatment of animal symbolism and his autobiographical communion with some of them. The exceptional place occupied by four mounts of a dual nature (between concept and concrete reality) that symbolize the ambiguity and hybridity of the poetic message is striking. Life path, fantastic journey and poetry are combined both in the mule that carried Caporali —the explicit model— and in the mount-destiny, which the narrator rides at the beginning of his journey, passing through Rocinante, who will carry Cervantes's works to the ends of the world, culminating with Pegasus, the sublime winged horse that inhabits Parnassus.

Keywords: *Viaje del Parnaso*; Animals; Equines; Desire; Poetic Creation.

Cómo citar este artículo / Citation: D'Onofrio, Julia. 2025. «“Sobre las ancas del destino”: las cabalgaduras en el *Viaje del Parnaso*». *Anales Cervantinos* 57, 607. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2025.607>.

Recibido: 12/01/2025. Aceptado: 17/10/2025. Publicado en línea: 19/03/2026.

Al encarar la lectura del *Viaje del Parnaso* desde una mirada atenta a la animalidad, el texto comienza a encender nuevos focos de interés, como llamadas de atención hacia cuestiones que no había advertido antes. Me he propuesto prestar atención a estos indicios o rumores, que creo escuchar en el texto y que espero presentar convincentemente.

Como ya han sugerido Abel Alves (2011, 56-63), Adrienne Martín (2012, 2017a y b, 2020), John Beusterien (2013 y 2020), Steven Wagschal (2018, 185-242) o Julia D'Onofrio (2022), se observa en la obra de Cervantes una notable sensibilidad hacia los animales. Esto puede apreciarse al descubrir que Cervantes no insiste en distinciones tajantes entre animales y humanos, rasgo que se expresa, paradigmáticamente, al darles rango de personajes a Rocinante y al rucio en el *Quijote*. Por lo demás, si bien es cierto que –al igual que sus contemporáneos– Cervantes en sus textos usa a los animales como ejemplos morales, esas explotaciones metafóricas suelen aparecer en boca de los personajes, que de esta manera muestran otros rasgos de sus personalidades por su modo de simbolizar (D'Onofrio 2019, 241; 2022, 87). Así pues, lo habitual es que los animales se nos presenten con una peculiar cercanía en las obras de Cervantes, donde no son simples monigotes que sirven de espejo a la humanidad, ni aparecen como meros subalternos al servicio de los hombres.

Entiendo, por lo demás, que esta sensibilidad de la que hablo se da en la misma medida en que descubrimos en los textos cervantinos una insistente integración de la materialidad de lo viviente con la dimensión espiritual e intelectual que, por lo general, solo se les reconoce a los humanos. Me refiero al gesto repetido de poner el cuerpo en la creación artística (real o ficcional), como así también al entrelazar arte y vida.

Así las cosas, me parece especialmente lícito tomar el *Viaje del Parnaso* –obra donde se reconocen tantos rasgos del estilo tardío (Zerari 2014; Ruiz Pérez 2021)– como objeto de análisis para pensar las conexiones entre vitalismo y creación poética en Cervantes. Como es sabido, uno de los rasgos propios del llamado estilo tardío (Said 2009) es la problemática entre la caducidad del artista y la voluntad de trascendencia a través de la obra. Y en el *Viaje del Parnaso* se representa de manera muy especial la unión del cuerpo con el ingenioso espíritu creador, irreductible gracias a las infinitas posibilidades del deseo, pero que se muestra al mismo tiempo consciente de las limitaciones corpóreas de todo ser vivo.

Centraré mi recorrido animal en cuatro cabalgaduras relevantes en la obra y, a partir de ellas, intentaré plantear interrogantes sobre cuestiones de más largo alcance.

Empecemos por algo objetivo: hay en el *Viaje del Parnaso* muchas definiciones del yo protagonista y de los diferentes poetas en relación con lo animal. Desde la autodefinición en el comienzo como «cisne en las canas / y en la voz un ronco y negro cuervo» (I, vv. 104-105)¹, hasta la confianza, en el final de la *Adjunta*, de que Apolo, quien «tiene providencia de sustentar las sabandijas de la tierra y los gusarapos del agua la tendrá en alimentar a un poeta, por sabandija que sea» (143), pasando por la impostación al entrar en el relato épico de «que piensen que soy cisne y que me muero» (IV, v. 565), amén de muchos otros ejemplos más².

Así pues, desde la óptica elegida, cabe ver el inicio del *Viaje del Parnaso* con la referencia a Caporali, que «llevado de un capricho reverendo, / le vino en voluntad de ir a

1. Cito el *Viaje del Parnaso* por la edición de la RAE realizada por José Montero Reguera y Fernando Romo Feito. Para la parte del poema referiré el capítulo con números romanos y los números de versos con arábigos, para la *Adjunta* indicaré los números de página de la edición.

2. Por ejemplo «... era cosa de ver maravillosa / de los poetas la apretada enjambre / en recitar sus versos muy melosa» (II, 391-393); «Uno cantó que la amorosa llama / en mitad de las aguas le encendía, / y como toro agarrochado brama» (III, vv. 34-36); «saltan muchos al mar de aquella suerte, / que al charco de la orilla saltan ranas, / cuando el miedo o el ruido las advierte» (V, vv. 31-33); «Cernícalos que son lagartijeros, / no esperen de gozar las preeminencias / que gozan gavilanes no pecheros» (V, vv. 247-249), etc.

Parnaso» (I, vv. 4-5)³. La relación con la animalidad se nos presenta aquí no solo por la posible ligazón del «capricho» que lo mueve como derivado de la proverbial tozudez de las cabras; sino especialmente porque es habitual que, cuando se quiere diferenciar lo humano de lo animal, se haga hincapié en la falta de dominio volitivo. El capricho, el deseo, el impulso instintivo, es algo que los humanos debemos siempre refrenar para alejarnos de la bestialidad⁴. El capricho no debería ser algo que nos lleve o transporte, como a Caporali. O quizás sí, si queremos hacerle caso al deseo como impulso creativo.

Sea como fuere, no parece casual que Cervantes haya elegido esa formulación para las primeras líneas de su *Viaje* que, de ese modo, se zambulle en la tónica burlesca (y bestial) desde su primer paso. Y no es casual, tampoco, porque conocemos bien la importancia que en todas las obras de Cervantes tiene el poder del deseo, reconocido como fuerza creadora, transformadora e ilimitable⁵. Como cuando en el prólogo a las *Novelas ejemplares* advierte la voz autorial: «mucho prometo con fuerzas tan pocas, pero ¿quién le pondrá rienda a los deseos?». En donde se vale de una metáfora lexicalizada que nos reenvía al dominio sobre el animal: si las riendas son las que accionan el freno en la boca de las cabalgaduras, aparece como casi imposible refrenar o dominar el deseo.

En la exploración propuesta sobre la unión entre los humanos y los otros animales, es evidente que una conexión fundamental y real –no meramente alegórica o ejemplar– se da entre el humano y el animal que utiliza para sus traslados (caballo, mula, asno, etc.). Sobre el caballo dicen Chevalier y Gheerbrant (1993) que «no es un animal como los otros. Es la montura, el vehículo, el navío, y su destino es pues inseparable del humano» (*Diccionario de los símbolos s.v. caballo*). Ese papel es posible ampliarlo a otros animales que cumplen función similar, porque son numerosas las historias de espejamiento entre el jinete y su montura (como se pone de manifiesto en la obra cervantina en las relaciones entre don Quijote y Rocinante o Sancho y el rucio)⁶. Es más, la figura del animal que se domestica para ser ayudante y aliado del ser humano en sus movimientos se ha convertido desde antiguo en condensador simbólico de la idea de las pasiones desenfrenadas (otra vez el freno) y del dominio racional del humano que decide y logra manejarlo (como se domina y maneja a sí mismo). Puede entreverse, entonces, en las figuras de las cabalgaduras y sus jinetes, el reflejo emblemático de una preocupación típica del hombre occidental: la que se funda en la duplicidad, oposición o complementariedad entre lo que llamamos naturaleza y cultura, pero que desde miradas más antropocéntricas se calificaba de humanidad vs. bestialidad⁷.

Sumado a todo esto, las figuras de las cabalgaduras en el *Viaje del Parnaso* cobran una dimensión más relevante si notamos –como haremos a continuación– las uniones que en la obra cervantina se establecen entre dichos animales y la creación poética.

3. Como indica Lamberti (2015, 106), en la obra de Caporali el Capricho aparece personificado y actúa como guía del poeta.

4. Es bueno recordar que el término *refrenar*, tan común para hablar del autodomínio, tiene relación directa con la domesticación animal por el freno que se usa para los equinos.

5. De lo cual don Quijote es el ejemplo paradigmático.

6. Para un resumen de las funciones del caballo en la cultura occidental y su actualización en el *Quijote*, véase Nischt 2022. Sobre los equinos quijotescos, Martín 2017a.

7. Un emblema de Sebastián de Covarrubias (centuria I, embl. 64; que figura como número 1365 en la *Enciclopedia de emblemas ilustrados* de Bernat Vistarini *et al.*) con el mote *Parce puer stimulus*, es un elocuente ejemplo de la idea de freno, con la que se equiparan los bríos humanos con los equinos que necesitan dominio y educación. Dice Nischt: «En numerosos textos, cuadros y espectáculos del Siglo de Oro el caballo desempeña un papel protagonista, especialmente con respecto a tres efectos que tiene sobre el hombre montado: la aceleración técnica de su movimiento en batalla, la elevación simbólica de su persona en comparación con sujetos no montados y la encarnación emblemática de una naturaleza que el jinete tiene que domar una y otra vez» (2022, 144).

LA MULA DE CAPORALI

Si continuamos la lectura del inicio del *Viaje*, inmediatamente encontramos a la mula que monta Caporali: «Solo y a pie partióse y paso a paso / llegó donde compró una mula antigua, / de color parda y tartamudo paso» (I, 7-9). El personaje animal de la mula tiene una notable presencia en *Il viaggio di Parnasso* de Caporali (Lokos 1991, 9-11; Lamberti 2015, 105-108), pero lo que nos interesa es que Cervantes elige también darle lugar en su pretendida imitación. Le dedica una docena de versos, a partir de los cuales, y de modo similar a otras cabalgaduras cervantinas⁸, se adivina una suerte de personalidad:

Nunca a medroso pareció estantigua
 mayor ni menos buena para carga,
 grande en los huesos y en la fuerza exigua,
 corta de vista, aunque de cola larga,
 estrecha en los ijares y en el cuero
 más dura que lo son los de una adarga.
 Era de ingenio cabalmente entero,
 caía en cualquier cosa fácilmente,
 así en abril como en el mes de enero.
 En fin, sobre ella el poetón valiente
 llegó al Parnaso y fue del rubio Apolo
 agasajado con serena frente (I, vv. 10-21).

Es decir, no se desarrolla aquí simplemente una descripción burlesca de las tachas del animal, motivo habitual al hablar de las mulas en la literatura de la época, sino que se destaca su individualidad e incluso casi su agencia, es decir, cierta capacidad para actuar con intención propia.

Entre esos rasgos, difícil se nos hace no conectar el «tartamudo paso» de la mula con el «pico tartamudo» del autorretrato de Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares* («será forzoso valerme de mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades»). De modo que, para ese lector global, que propone Ruth Fine como el lector modelo para quien escribe el último Cervantes (aquel lector fiel que conoce todos sus textos y puede hacer conexiones transversales entre ellos)⁹, podemos pensar que Cervantes ha dejado indicios para sugerir el rumor que conecta la mula imaginaria de Caporali con la figura misma del autor (ya sea en sentido particular, es decir, el propio Cervantes, o en sentido general, como la figura del autor modelo). No olvidemos que «paso» y verso o pie es una asociación habitual¹⁰, así que el pico animalizado del autor, en el prólogo de las *Ejemplares*, y el paso humanizado de la mula, de tartamudo paso, en el inicio de este *Viaje*, permiten establecer numerosas y elocuentes conexiones sobre poética y animalización.

8. Véanse al respecto: Alves (2011, 58-59), Martín (2017a) y Wagschal (2018, 217-242).

9. Dice Fine: «Es dable afirmar que la *intentio operis* cervantina puede ser estimada como transversal y totalizadora. Cervantes escribe en cierta medida para su comunidad de lectores, amantísimos y fieles lectores, aquellos que han transitado a lo largo de sus obras y son capaces de reconocer sus guiños, su autoironía, identificar paralelismos, relacionar episodios y personajes, reconstruir y aun construir especularidades productoras de sentido. El resultado de dicha lectura transversal conduce a una especie de concordancia cervantina, en la que los distintos textos se ponen en relación, y ello derivando en una nueva creación, o más precisamente, una creación en colaboración, respondiendo así a la centralidad que el lector y la lectura adquieren en la poética cervantina» (2022, 105).

10. Basta pensar en el uso que le dio Góngora a la equiparación versos / pasos en la «Dedicatoria» a sus *Soledades* («Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce musa»).

LA BESTIA DESTINO

Recién después de Caporali y de su mula, hace su aparición estelar el yo, con esos famosos versos que lo muestran expresándose también desde el puro deseo y que han sido tan traídos y llevados por la crítica:

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 ponella
sobre las cumbres del nombrado Oeta (I, vv. 25-30).

Desde el principio, entonces, el deseo está unido también en el yo protagonista a la idea de desplazamiento o de viaje, de la misma manera que sucedía en Caporali (llevado por su capricho y después por su mula «de ingenio cabalmente entero»). En el caso del yo poético, tal desplazamiento se plantea, en primer lugar, en la dimensión espiritual, cuando desea despachar su alma «a la estafeta»; pero inmediatamente después, los mismos deseos y las mismas ideas de movimiento y traslado se traspasan a la materialidad animalizada del cuerpo, cuando imagina la transformación que sufriría si pudiera beber de las fuentes del Parnaso:

Pues descubriendo desde allí la bella
corriente de Aganipe, en un saltico
pudiera el labio remojar en ella,
y quedar del licor süave y rico
el pancho lleno, y ser de allí adelante
poeta ilustre o al menos magnifico (I, 31-36).

Hemos podido apreciar que los conceptos que movilizan el comienzo del *Viaje del Parnaso* son el deseo irrefrenable, la idea de traslado y la voluntad de alcanzar la fama¹¹. Pero los tercetos que vienen a continuación hacen aparecer los inconvenientes de la larga jornada y el peso de la fortuna adversa –representada como una piedra (lo inerte y sin vida)– como una amenaza que paraliza el deseo:

Mas mil inconvenientes al instante
se me ofrecieron y quedó el deseo
en cierne, desvalido e ignorante.
Porque en la piedra que en mis hombros veo,
que la fortuna me cargó pesada,
mis mal logradas esperanzas leo (I, vv. 37-42).

Precisamente, esa amenaza se logra vencer con los humos de la fama (o el impulso de la vanidad) que vuelven a encender la fuerza del deseo:

Las muchas leguas de la gran jornada
se me representaron, que pudieran

11. Asuntos bien tratados por Finello 1987; Márquez Villanueva 1990 y Profeti 2000. Por lo demás, cabe señalar que la serie de ideas deseo, viaje, poesía y transformación también se encuentran en la oda de Horacio (II, XX), en la que el poeta imaginaba la fama futura de su obra metamorfoseado en un ave que podría ser un cisne y que se ha relacionado con el «cisne en las canas» cervantino (véase Zerari 2014 y D'Onofrio 2023, 319).

torcer la voluntad aficionada,
 si en aquel mesmo instante no acudieran
 los humos de la fama a socorrerme,
 y corto y fácil el camino hicieran (I, vv. 43-48).

Y logramos advertir cómo se hace patente que el deseo vivificante continúa entrelazando el cuerpo con aspiraciones espirituales de tenor poético:

Dije entre mí: «Si yo viniese a verme
 en la difícil cumbre de este monte
 y una guirnalda de laurel ponerme,
 no envidiaría el bien decir de Aponte
 ni del muerto Galarza la agudeza,
 en manos blando, en lengua Rodamonte».
 Mas como de un error otro se empieza
 (creyendo a mi deseo) di al camino
 los pies, porque di al viento la cabeza (I, vv. 49-57).

Curiosamente, aquello que era deseo se convierte en una conjunción de destino y elección, en la figura corpórea de una peculiar cabalgadura que posibilita el viaje:

En fin, sobre las ancas del destino,
 llevando a la elección puesta en la silla,
 hacer el gran viaje determino (I, vv. 58-60).

Esta transformación de la idea de destino como una bestia de carga o de traslado resulta —según lo entiendo— en una exaltación de la importancia de la cabalgadura para el ser humano. De nuevo hay que insistir en la comunión entre jinete y cabalgadura, tanto en términos simbólicos como en reales o concretos; el caballo, o las diversas monturas, como compañero fiel y como índice de la calidad social del jinete, que será lo que es (o cómo es visto) según la bestia que monte. En el caso de los tercetos citados del *Viaje*, sugiero ver esta alegorización animal no como un desmedro del animal real, sino como una reafirmación de su papel esencial en la vida de los hombres de la época¹².

Y cabe señalar, además, que representar el destino como una cabalgadura no es un motivo común, como podría ser su figuración como un barco o un camino, o la representación conocida de la diosa Fortuna con la que el destino o el hado suelen emparentarse¹³. Por eso se puede afirmar que es particularmente original la representación que aquí hace Cervantes del destino como un tipo de montura. Tal originalidad se deja traslucir en los versos que vienen a continuación y que aluden a la posible sorpresa de quien lee («Si esta cabalgadura maravilla») y que atenúa la voz poética como quien ve más allá («Ninguno tiene o puede dar escusa / de no oprimir de esta gran bestia el lomo»).

Ahora bien, vale la pena analizar la imagen en detalle. Si el yo de Caporali compra y monta una mula que puede representar la idea misma de su poesía, el yo de Cervantes monta

12. Como dice Adrienne Martín: «cabe recordar que el caballo ha ejercido sobre todo como potente icono cultural y montura obligatoria del caballero, la construcción de cuya nobleza dependía en gran parte no sólo de la posesión de caballos finos sino de su dominio y manejo. La construcción del caballo durante los Siglos de Oro fue constante y compleja: suelen ser conductores físicos o conceptuales de cuantiosas divinidades y humanos. [...] sus orígenes míticos están en el carro de la Aurora, la noche, la Luna, y principalmente el Sol. Otros significados asociados habitualmente con el caballo son la fuerza, la victoria y la vitalidad, además de la lujuria y la soberbia» (2017b, 64).

13. En la obra cervantina se puede comparar con las imágenes figuradas usadas en las *Novelas ejemplares* para tales conceptos (D'Onofrio 2019, 208-216).

en «una bestia» que casi desaparece engullida por la contradicción. En efecto, nos dice que va «sobre las ancas del destino», una posición secundaria y degradante¹⁴, en la que parece simplemente ser llevado por otro. Quien dirige una cabalgadura es quien va en la silla (el lugar de preeminencia y guía), lugar que en este caso se le ha cedido a «la elección». Pero esa elección no puede pertenecer más que a aquel yo que va montado en las ancas. Además, ambigüamente se sugiere que ha colocado él mismo a la elección en la silla porque dice «llevando a la elección puesta en la silla»; para terminar el terceto con la aparición del verbo núcleo que está en primera persona y que no es cualquier verbo, sino uno que expresa la acción misma de la voluntad: «hacer el gran viaje *determino*». En definitiva, la cabalgadura destino parece ser menos una bestia autónoma que una máscara del propio yo, de sus decisiones y también de sus inclinaciones naturales (su estrella que lo inclina a ser poeta). De tal manera, en un gesto circular, de aparente auto-desahuciarse, este yo que nos habla compone una cabalgadura anulada en el mismo gesto de crearla.

Al componer esta imagen, que unifica al jinete con la cabalgadura, podemos leer dos operaciones que aquí se plantean: por un lado, el yo se configura como personaje que –aunque disminuido– construye su propio destino (como don Quijote); y por el otro lado, vemos una figura ficcional humana que borra las fronteras con el animal (puesto que por más alegórica que sea esta figura, no deja luego de llamarla bestia y hacer mención de su corporalidad: ancas, lomo). Así pues, la segunda cabalgadura del poema, la que traslada al yo protagonista, es en sí misma una paradoja.

Hemos ido viendo cómo no solo los humanos se entrelazan con el animal que se cabalga, sino también que, en esas cabalgaduras en particular, aparecen conexiones entre el vitalismo del deseo, la materialidad de los cuerpos y la creación poética.

LA GRUPO DE ROCINANTE

La tercera cabalgadura mencionada en la obra no es otra que Rocinante. No se necesita ninguna voltereta ingeniosa para argumentar, en este caso, cómo en su figura se unen animal y literatura, cabalgadura y creación poética. Adrienne Martín se interesó por la estela que dejaba Pegaso en la relación entre el poeta y su fama y se pregunta «¿cuál es el papel, la función o la estela exacta de Pegaso en el *Viaje* que permite hablar de una correspondencia entre corcel y vate?» (2017b, 72). Desde el inicio, el viaje hacia el Parnaso está motivado por el deseo de fama que el yo protagonista devela a sus lectores con irónica soberbia. Para nuestra línea de análisis tiene una tremenda relevancia el hecho de que Cervantes haya ideado otorgarle a su personaje animal más famoso el ser vehículo de su gloria o esperada memoria. Recordemos que pone en boca del dios Mercurio esta afirmación profética (que tiene tanto de exaltación como de burla):

Tus obras los rincones de la tierra
(llevándolas en grupa Rocinante)
descubren y a la envidia mueven guerra (I, 220-222).

Y hablo de burla por la peculiar unión simbólica que sugiere Cervantes entre sus propias obras y la cabalgadura de don Quijote. Tengamos en cuenta que un motivo clásico y bien conocido en la época era la representación de la buena fama con la imagen del caballo Pegaso, que oficiaba de su portador, tal como lo recoge Ripa que, en su *Iconología*, identifica

14. Como podemos recordar con el ejemplo del diálogo entre el cura, don Quijote y la princesa Micomicona cuando se encuentran en Sierra Morena y discuten acerca de dónde le corresponde montar al señor licenciado (*Quijote* I, XXIX).

a Pegaso como el vehículo de la buena fama, por la gallardía y rapidez de su vuelo con el que cubre todo el orbe¹⁵.

En este pasaje del *Viaje*, por el contrario, el portador de las obras cervantinas es Rocinante: es decir, hay una burla y menosprecio de la fama de Cervantes (llevada por un rocín cansino en lugar de un caballo alado), al tiempo que, de todos modos, se exalta que llegará hasta los últimos rincones del planeta. Notemos, además, que el ficticio Rocinante lleva las obras de su creador en la grupa, esto es, las ancas, el lugar que se había reservado el yo poético para emprender su deseado viaje al Parnaso. Queda la incógnita de quién se sentará en la silla de este Rocinante transportador de sus desvelos creativos: ¿don Quijote personaje?, ¿el *Quijote* libro?, ¿el mismo Cervantes? No lo sabemos. Quizás lo relevante sea esa porción del cuerpo del caballo que vuelve a mencionarse: las ancas, la grupa, es decir, la parte que sirve para las cargas supletorias, pero también el trasero que funciona de índice exaltado del cuerpo grotesco en la lógica carnavalesca.

Vale la pena destacar que aquí a Rocinante no se le quita su papel concreto de ser medio de transporte o bestia de carga. Y lo mismo sucede con los demás equinos, cuya figuración hemos visto. Es decir, no se habla de ellos solo en términos simbólicos, sino por lo que realmente son en la época: animales que prestan un servicio irremplazable. Pero, con todo, no por eso dejan de estar unidos a la mayor aspiración espiritual del poeta: trascender la vida con sus obras. En cierta forma, Rocinante cumple una función similar a la de la bestia destino que dice montar el yo poético, porque a los fines de la preocupación central del *Viaje del Parnaso* (la fama que desvela a todos por igual), el fiel caballo de don Quijote será determinante para lograr la fama futura de Cervantes.

La insistencia en los animales como cómplices en el éxito de los desvelos creativos del poeta nos tiene que hacer reflexionar sobre las relaciones entre literatura y vida, al ser los animales el recordatorio de la materialidad vital que con tanta facilidad suele dejarse de lado como ajena al ser humano¹⁶.

Llamativamente, el yo, desde el principio, se presenta con rasgos materiales: no es un espíritu, es un cuerpo que busca una trascendencia espiritual, trascendencia que no le interesaría si no fuera un cuerpo caduco. Un cuerpo viejo, que tiene hambre, duerme, sueña y que ni siquiera tiene capa sobre la cual sentarse. Un cuerpo que, al terminar el viaje, siente cansancio: «que cansa cuando es larga una jornada» (VIII, v. 457).

Desde el principio, los poetas aparecen sufriendo la pobreza y las dificultades del cuerpo. Y tal vez por eso, en la *Adjunta*, la parte supletoria del *Viaje del Parnaso* (o las ancas del poema), un Miguel de Cervantes que ya ha ido al Parnaso y ha vuelto, explica por qué no reconoció a Pancracio de Roncesvalles como poeta: «Porque los poetas por maravilla andan tan atildados como vuesa merced, y es la causa que, como son de ingenio tan altaneros y remontados, antes atienden a las cosas del espíritu que a las del cuerpo» (*Adjunta*, 132).

Adrienne Martín califica esta frase como «próxima al sarcasmo o reflexión intertextual» (2017b, 64); lo que hago a continuación es ahondar en esa propuesta. En efecto, me parece indudable que el vitalismo que recorre la obra, al mismo tiempo justifica y contradice la afir-

15. «Fama preclara e ilustre [...]. Se pintará desnuda la bellísima figura de un Mercurio que lleva en los pies y la cabeza los Tálaros, sosteniendo graciosamente con el siniestro brazo el manto, y llevando en la mano el Caduceo. Sujetará con la diestra por el freno al caballo Pegaso, que aparece erguido y con los pies levantados, como para echarse a volar de un momento a otro, de manera inminente. [...] El caballo Pegaso, representa la clara Fama de Antínoo, velozmente extendida y esparcida por todo el universo. [...] Es por eso que el Pueblo Romano, para honrar a Domiciano, hizo esculpir en una medalla al Caballo Pegaso, en representación de la Fama del Emperador que éste había esparcido hasta los más recónditos lugares del mundo...» (Ripa 1987, I, 397-398).

16. Para la reflexión sobre vida y literatura en el *Viaje del Parnaso*, el trabajo de Canavaggio (1981) tiene carácter fundacional; luego, el estudio de Márquez Villanueva (1990) y el completo libro de Lokos (1991) resultan ineludibles sobre esta cuestión.

mación del personaje Cervantes. Es posible descubrir en el *Viaje del Parnaso* un constante tironeo entre cuerpo y espíritu: porque no hay poeta que pueda estar ajeno a las cosas del cuerpo (atildado o no atildado); por eso mismo resulta tan irónicamente ambigua la afirmación de Miguel a Pancracio: los poetas «son de ingenio tan altaneros y remontados...». Y al repetirla notamos su extraña formulación con los adjetivos en plural para un sustantivo en singular, «ingenio», permitiendo entonces sugerir que los altaneros y remontados son los poetas, no sus ingenios.

Hay evidentemente en el *Viaje* una exploración sobre el ser poeta que deriva luego de tanto enfrentamiento y polaridades en la búsqueda de un equilibrio: como si el poeta que se busca exaltar fuera uno que no le escape al cuerpo ni se entronice por los aires de la vanagloria. Que no sea versificador rastrero ni piara gruñidora, gavilanes lagartijeros o monas que de cisne tienen talle (imitadores que se disfrazan de poetas...), pero tampoco altanero y remontado, con pretensión de puro espíritu alejado de la materialidad.

Más allá del viaje alegórico burlesco, en la sorna desmitificadora que lo caracteriza hay una insistencia especial en que los poetas son humanos a los que, por definición, les resulta imposible desligarse de su cuerpo y sus necesidades. Como las escabrosas escenas de los poetas en la fuente Castalia donde los elegidos por Apolo calman su sed —espiritual—, pero también se lavan sus partes pudendas («Unos no solamente se hartaron, / sino que sus pies y manos y otras cosas / algo más indecentes se lavaron» III, vv. 370-373), o consumen con gusto los excrementos de Pegaso para encontrar la inspiración, pero especialmente para contrarrestar los vaguidos de cabeza.

EL GRAN PEGASO

Llegamos entonces a la última cabalgadura de nuestra serie. Al pensar en Pegaso y su aparición en la obra, se va a entender mejor por qué traje a cuento la frase de la *Adjunta* que comentamos. El animal que es símbolo del Parnaso se nos presenta sobremanera atildado (una serie de tercetos se dedican a describir sus galas en el capítulo 8).

La buena, la importante Poesía
mandó traer la bestia cuya pata
abrió la fuente de Castalia fría.

Cubierta de finísima escarlata,
un lacayo la trujo en un instante,
tascando un freno de bruñida plata.

Envidiarle pudiera Rocinante
al gran Pegaso de presencia brava,
y aun Brilladoro, el del señor de Anglante.

Con no sé cuántas alas adornaba
manos y pies, indicio manifiesto
que en ligereza al viento aventajaba.
[...]

Era del bel trotón todo el herraje
de durísima plata diamantina,
que no recibe del pisar ultraje.

De la color que llaman columbina,
de raso en una funda trae la cola,
que suelta con el suelo se avecina.

Del color del carmín o de amapola
eran sus clines y su cola gruesa,
ellas solas al mundo y ella sola (VIII, vv. 127-141 y 148-156).

Pero, además, se le otorga intencionalidad o agencia propia con una actitud humanizada rayana en la soberbia cuando dice:

Y *por mostrar* cuán ágil y cuán presto
era, se alzó del suelo cuatro picas,
con un denuedo y ademán compuesto (VIII, vv. 142-144, cursiva mía).

Pegaso quiere mostrarse, hacer alarde de sí mismo ante su público. Queda como altanero y sin duda remontado (literalmente), porque revolotea por los aires para alimentar su sed de fama como sucede con los poetas. Sabemos que el caballo común podía ser imagen de la arrogancia en los tratados de la época¹⁷, así que imaginemos cuánta autoexaltación podrá transmitir uno que además tiene alas para volar.

En sí Pegaso simbólicamente representaba el ingenio que daba vida a la creación poética, pero, además, también se conectaba con la imagen misma del poeta. Adrienne Martín había sugerido que la figura del poeta podía equipararse con la de los caballos: «Uno diría [...], que, llevada a su extremo, una visión idealizada del poeta lo equipararía con este cuadrúpedo domesticado» (2017b, 65). Por eso, si seguimos el rastreo del entrelazamiento entre humanidad y animalidad en el *Viaje del Parnaso*, Pegaso puede ser el *summum* de tal unión idealizada: no solo es el caballo del dios de la poesía, sino que también cumple la función de vehículo para la buena fama, como vimos con Ripa, y, además, al ser alado se eleva por los cielos del ingenio¹⁸. ¿Qué mejor que un ser fabuloso, notablemente híbrido, pero también orgulloso y que requiere finos cuidados, como un caballo volador, para concentrar en sí mismo la imagen de las aspiraciones del poeta?

Incluso podríamos decir que el caballo alado conjuga las figuras de las cabalgaduras con la de las aves que fueron centrales para la configuración del poeta. Recordemos cómo definía el yo-Cervantes a los poetas al comienzo de la obra y cómo a continuación se autodefinía a sí mismo:

El poeta más cuerdo se gobierna
por su antojo baldío y regalado,
de trazas lleno y de ignorancia eterna.
Absorto en sus quimeras y admirado
de sus mismas acciones, no procura
llegar a rico como a honroso estado.
Vayan pues los leyentes con letura
(cual dice el vulgo mal limado y bronco),
que yo soy un poeta de esta hechura.
Cisne en las canas y en la voz un ronco
y negro cuervo sin que el tiempo pueda
desbastar de mi ingenio el duro tronco (I, vv. 94-105).

Por otro lado, no deja de ser curioso –además de gracioso para el tono burlesco de la obra– que los poetas consuman como tabaco los excrementos de Pegaso para incentivar su inspiración poética, ya que en la línea que seguimos de unión entre animales y humanos,

17. Veamos, por ejemplo, cómo empieza Jerónimo Cortés su capítulo sobre el caballo: «El caballo es animal generoso, brioso, soberbio, belicoso y arrogante. Es atrevido, valiente y esforzado y más si es castizo, pues cuando le adornan con jaeces hermosos cobra tanto brío y sale tan ufano que si no fuese por el freno, no habría vivir con él, porque todo lo querría atropellar, que aparece no haber de contento, dando brincos y saltos, conociendo el adorno y atavío por lo cual tiene más ánimo y lozanía que de antes» (Cortés 1613, 231-232).

18. Ciertamente es que el yo narrador no acepta fumar lo que procesan sus entrañas. Cervantes, siempre único y original, descarta lo digerido por otros.

aparece como una clara muestra de la absorción de lo animal corpóreo para alimentar o expandir la espiritualidad.

No hay duda de que la relación animal más evidente en la obra es la de los poetas con las aves: cisnes o cuervos, en los que se diferencian los dos bandos en pugna, o cisnes y cuervos, en el caso del personaje Cervantes. Pero en este trabajo hemos intentado mostrar que la conexión entre los poetas y los equinos tiene un peso que no puede pasarse por alto, ya que funcionan como ayudantes para el viaje o la difusión de las obras. Es decir, se trata de una relación tal vez menos evidente, pero de un carácter fundamental porque, como hemos visto, las cabalgaduras se compenetrán con ideas centrales de la narración: deseo, fama, inspiración poética y traslado para un viaje vital o bien iniciático.

A MODO DE CIERRE

Por otro lado, no debemos olvidar que, como ya habíamos mencionado, en el final de la *Adjunta*, una frase de la carta de Apolo dirigida a los poetas sugiere el concepto de indiferenciación de los poetas con el resto de los animales, incluso los más ínfimos:

Ítem, se da aviso que si algún poeta fuere favorecido de algún príncipe, ni le visite a menudo ni le pida nada, sino déjese llevar de la corriente de su ventura; que el que tiene providencia de sustentar las sabandijas de la tierra y los gusarapos del agua la tendrá en alimentar a un poeta, por sabandija que sea (*Adjunta*, 143).

La frase tiene una clara inspiración bíblica, pero en tono jocoso sugiere la idea de una abarcadora comunidad de lo viviente de la que los humanos (e incluso los poetas) indiscutiblemente forman parte.

Si pensamos el *Viaje del Parnaso* como una obra de estilo tardío que hace un gesto explícito de volver sobre el pasado y dar una respuesta en el presente, pero que también se preocupa especialmente por la trascendencia futura, se me ocurre que el movimiento de abrazar la animalidad y borrar las fronteras entre lo viviente, tal vez se pueda conectar con un recuerdo del pasado al que Cervantes está dando una lectura transformadora. En el principio de la *Adjunta* trae el recuerdo de un soneto infamante que recibió cuando vivía en Valladolid:

Estando yo en Valladolid, llevaron una carta a mi casa para mí, con un real de porte; recibíola y pagó el porte una sobrina mía, que nunca ella le pagara; [...] Diéronmela, y venía en ella un soneto malo, desmayado, sin garbo ni agudeza alguna, diciendo mal de *Don Quijote*; y de lo que me pesó fue del real, y propuse desde entonces de no tomar carta con porte (*Adjunta*, 136).

La crítica relaciona esta mención al soneto maledicente con este otro que ha llegado hasta nosotros como anónimo, pero que indudablemente surgió del círculo de Lope¹⁹:

Pues nunca de la Biblia digo le-,
no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-,
solo digo que es Lope Apolo, y tú,
frisón de su carroza, y puerco en pie.

Para que no escribieses, orden fue
del cielo, que mancasses en Corfú.

19. Véase la nota 21 en la página 136 de la edición de la RAE, junto con la nota complementaria en la página 400. Sobre la identificación del soneto mencionado en la *Adjunta* con el anónimo atribuido a Lope, véanse los comentarios de Montero Reguera (1992, 85-87 y 1999, 322-323). Cuestión también ya recogida por Lokos (1991, 153-154).

Hablaste buey, pero dijiste *mu*;
¡oh mala quixotada que te dé!

¡Honra a Lope, potrilla, o guay de ti!
Que es sol, y, si se enoja, lloverá;
y ese tu *Don Quixote* baladí

de culo en culo por el mundo va
vendiendo especias y azafrán romí,
y al fin en muladares parará²⁰.

Se nota aquí cómo los ataques contra Cervantes se apoyan en gran medida en la construcción de una animalidad infamante, usada para llamarlo cornudo y cristiano nuevo, además de viejo, y entre las que se lo figura como caballo frisón de la carroza de Lope/Apolo.

Una hipótesis improbable, pero atractiva con respecto a todo esto, sería pensar si acaso el gesto cervantino de abrazar la animalidad y borrar las diferencias con los animales, tal como se pone de manifiesto en el *Viaje del Parnaso*, no podría formar parte de la respuesta del autor a sus detractores²¹.

Para terminar, quiero traer a cuento las reflexiones de Giorgio Agamben (2006, 57-59) sobre la clasificación que –más de un siglo después de Cervantes– hace Linneo sobre el ser humano, como *homo sapiens*. Al nombrar así a nuestra especie, Linneo postula que somos el animal que *debe* conocerse a sí mismo. En efecto, para describirnos no descubre en el ser humano ninguna diferencia genérica, porque en todo nos encuentra semejantes a los monos. Postula entonces que la anomalía taxonómica del humano no es un dato objetivo, sino un imperativo subjetivo: el deber de conocerse a sí mismo. De tal manera, sostiene Agamben, según Linneo, «*Homo* es un animal constitutivamente antropomorfo [...], que tiene que, para ser humano, reconocerse en un no hombre» (2006, 59). El humano es el animal «que solo es si se reconoce no siendo» (2006, 59), es decir, reconociendo su unidad con los monos, pero notando también su diferencia. Creo que esto se puede hacer resonar de manera especial en el viaje cervantino: autoconocerse en la negación, afirmarse en la inestabilidad y borrar las fronteras para definirse.

Finalmente, estas ideas nos hacen regresar a la cabalgadura destino que lleva al personaje Cervantes y a pensar el *Viaje del Parnaso* como un trayecto de autoconocimiento²², en el que el Cervantes viejo se presenta con todas sus miserias, pero al mismo tiempo con la seguridad que le dan sus obras, la experiencia y cierto orgullo de quizás conocerse mejor que los altaneros y remontados movidos por la vanagloria, mientras él reivindica, o reconoce, las limitaciones de su materialidad animal.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

20. Cito el soneto según la edición de Montero Reguera (1992, 101).

21. Esto incluso más allá de la tradicional animalización propia de la sátira.

22. Como ha señalado la crítica repetidas veces (Lokos, Márquez Villanueva, Profeti, etc.). Entre ellos, elijo retomar las palabras de Ellen Lokos: «The *Viaje* culminates with the retrospective revelation of a personal and professional *desengaño*, but the disillusionment is tempered by understanding, self-knowledge, and acceptance. The solitary writer, whose pact is only with his pen, reveals himself to the reader in all his fragility, humanity, and vulnerability, which ultimately, are the source of his creative and moral strength» (1991, 176).

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Julia D'Onofrio: conceptualización, metodología, investigación, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agamben, Giorgio. 2006. «Taxonomías». En *Lo abierto*, 51-59. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alves, Abel. 2011. *The Animals of Spain*. Leiden y Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004193895.i-226>.
- Bernat Vistarini, Antonio, John Cull y Edward J. Vodolokys. 1999. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.
- Beusterien, John. 2013. *Canines in Cervantes and Velazquez. An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*. Londres: Ashgate.
- Beusterien, John. 2020. «Madrigal in Miguel de Cervantes's *La gran sultana*: An Animal Studies Approach». *Romance Notes* 60(3): 437-449. <https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0043>.
- Canavaggio, Jean. 1981. «La dimensión autobiográfica del *Viaje al Parnaso*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 1(1-2): 29-41. <https://doi.org/10.3138/cervantes.1.1.029>.
- Cervantes, Miguel de. 2016[1614]. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, editado por José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez. Madrid: Real Academia Española.
- Chevalier, Maxime y Alain Gheerbrant. 1993. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cortés, Jerónimo. 1613. *Libro, y tratado de los animales terrestres, y volátiles, con la historia y propiedades dellos*. Valencia: Juan Crisóstomo Garriz.
- D'Onofrio, Julia. 2019. *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las Novelas ejemplares*. Buenos Aires: Eudeba.
- D'Onofrio, Julia. 2022. «Fuera de camino pero dentro del sentido: la lectura de los animales en la tercera salida de don Quijote». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 42(1): 81-106. <https://doi.org/10.1353/cer.2022.0005>.
- D'Onofrio, Julia. 2023. «“Que piensen que soy cisne y que me muero”. Figuraciones animales en el *Viaje del Parnaso*». En *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*, editado por Leonardo Funes, 309-322. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» - Asociación Argentina de Hispanistas. <https://iflh.institutos.filo.uba.ar/grupo/hispanismos-de-la-argentina-en-el-mundo-virtual>.
- Fine, Ruth. 2022. «Especularidades en el universo literario cervantino: el caso de la conversión». En *Cervantes global*, editado por Francisco Ramírez Santacruz y Antonio Sánchez Jiménez, 105-126. Madrid - Fráncfort: Iberoamericana - Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783968693835_006.
- Finello, Dominique. 1987. «Cervantes y su concepto de la fama del poeta». *La Torre (Nueva época)* 1(3-4): 399-409.
- Lamberti, Mariapia. 2015. «“Un quídam Caporal italiano”. Relaciones del *Viaje del Parnaso* de Cervantes con los antecedentes italianos». *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 5: 97-115.
- Lokos, Ellen. 1991. *The Solitary Journey. Cervantes's Voyage to Parnassus*. Nueva York - Berna - Fráncfort - París: Peter Lang.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1990. «El retorno al Parnaso». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38(2): 693-732. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.811>.
- Martín, Adrienne. 2012. «Zoopoética quijotesca: Cervantes y los Estudios de Animales». *eHumanista/Cervantes* 1: 448-463.
- Martín, Adrienne. 2017a. «Quixotic Equines: Beyond Rocinante». *Bulletin of Spanish Visual Studies* 1: 53-63. <https://doi.org/10.1080/24741604.2017.1299886>.
- Martín, Adrienne. 2017b. «La estela de Pegaso en el *Viaje del Parnaso*». En *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)*, editado por Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle, 63-79. México: El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1z27h45.7>.

- Martín, Adrienne. 2020. «Animalspeak and the Construction of Character in *El Coloquio de los perros*. *Romance Notes* 60(3): 479-490. <https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0046>.
- Montero Reguera, José. 1992. «Epistolario del Miguel de Cervantes». *Castilla: Estudios de literatura* 17: 81-102.
- Montero Reguera, José. 1999. «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 39: 313-336.
- Nischt, Wolfram. 2022. «El rocín terco y el caballo mágico. Don Quijote como jinete». En *Cervantes global*, editado por Francisco Ramírez Santacruz y Antonio Sánchez Jiménez, 143-160. Madrid - Fráncfort: Iberoamericana - Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783968693835_008.
- Profeti, Maria Grazia. 2000. «Apolo, su Laurel, y el Viaje del Parnaso». En *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Antonio Bernat Vistarini, 1051-1062. Mallorca: Universidad de las Islas Baleares.
- Ripa, Cesare. 1987 [1593]. *Iconologia*, editado por Juan Barja y Yago Barja; traducido por Rosa M. Mariño y Fernando García Manero. Madrid: Akal, 2 vols.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2021. «Cervantes y la escritura de senectute (en torno al Viaje del Parnaso)». En *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Adrián J. Sáez, 313-324. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-579-7/018>.
- Said, Edward. 2009. *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires: Debate.
- Wagschal, Steve. 2018. *Minding Animals in the Old and New Worlds. A Cognitive Historical Analysis*. Toronto: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781487517700>.
- Zerari-Penin, Maria. 2014. «Fleurs de cimetière. Réflexions sur l'œuvre ultime, le "style de vieillesse" et le "style tardif"». *E-Spania* 18 [en línea]. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23492>.